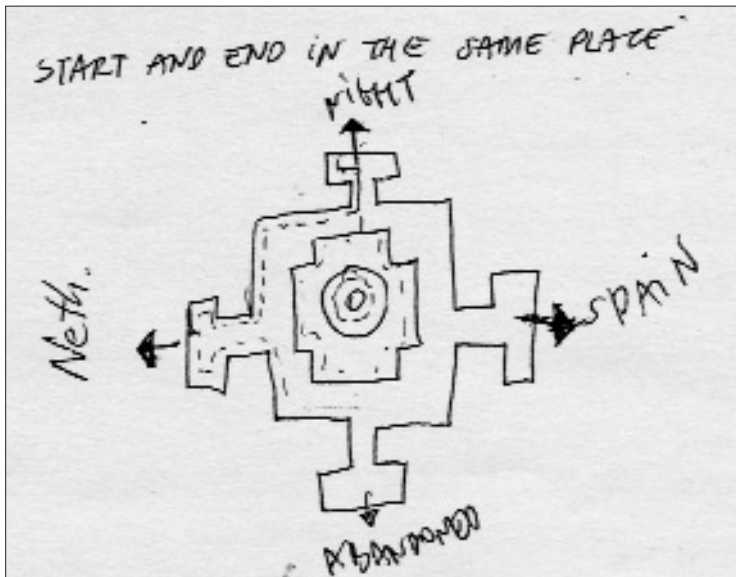


## Capítulo VI

### EL DIBUJO Y EL DIAGRAMA.

Infraestructura proyectual de  
Eulàlia Valldosera.

Antonio Rabazas.



En las páginas que siguen intentaré mostrar algunos aspectos del trabajo de una artista, -Eulalia Valldosera- en adelante EV, a la que agradezco sus facilidades para acceder al “motor” oculto de su máquina de producción: los dibujos instrumentales y proyectuales de tres cuadernos de trabajo fechados entre 1993 y 1996.

Dos ideas me animaron en este intento un tanto fronterizo, toda vez que este libro trata de máquinas y dibujo. La primera es la noción de espacio negativo. Pensar que algo puede ser descrito por lo que no es. Dado que la verdad no siempre es evidente, a veces conviene cierta aproximación desde el otro lado, desde atrás, desde lo que no se ve o no se muestra, desde las infraestructuras. Obviamente, puede resultar paradójico que aquí no se hable de máquinas. Pero en la paradoja, “esa verdad puesta patas arriba”, la verdad pierde su condición de inmutable.

La segunda idea proviene de la misma sustancia del trabajo de EV. La noción de “intercambio”, de transformación, nos conduce a pensar que los principios de conservación no sean universales sólo en la física. La transformación lleva asociada la dimensión tiempo y éste, los recorridos, los bucles; palabras que remiten a nociones que conforman estructuras que, a su vez, nos permiten “visualizar” el tiempo de una determinada forma.

La unión de estas dos ideas determina los materiales que han de ser empleados, los datos que hay que buscar. En una primera parte, titulada **Modelos frente a Figuraciones**, realizaré un apunte crítico a algunos problemas conceptuales que plantea la obra de EV y mostraré varios trabajos con dibujos de los proyectos y fotografías de las obras. En una segunda parte, titulada **Las Sobras**, sacaré a la luz los residuos, los restos de ese tremendo gasto energético que constituye un proyecto artístico desde el inicio hasta su fin. Mostraré sucintamente algunos dibujos de tres cuadernos de trabajo de EV, para aproximarnos al trasvase conceptual y operacional que subyace en las infraestructuras de su obra. Procederé a un análisis de sus estrategias de representación y daré algunas referencias de su obra en el contexto artístico.

El orden de lectura de estas dos partes es independiente aunque puede ser complementario: en la primera, la estructura es la convencional de la crítica, el texto es protagonista absoluto y las obras sirven para aproximar las “ideas”. En la segunda, por el contrario lo son las imágenes “difíciles” de pequeños dibujos procesuales, casi jeroglíficos, con pies de texto y comentarios marginales.

## Introducción

*"Start and end in the same place"* es una frase sacada de un cuaderno de trabajo de Eulàlia Valldosera. Se refiere con ella a la idea de bucle o "loop", al circuito o mandala donde el viaje termina en el inicio. Aparte de ser una posible descripción de su método de trabajo, esta frase podría servir para señalar una característica más general de la naturaleza de la obra de arte como objeto y su posible mitificación aurática. Sacar la obra de su aura es una propuesta que ya planteó Walter Benjamin. Para Benjamin, el aura es una extraña red de espacio y tiempo; la aparición de una distancia que a la vez está al alcance de la mano; una fusión espacio-temporal entre el momento fugaz y la duración eterna. Sacar la obra-objeto de su aura es someterla al análisis y a la observación rigurosa. Con el estudio de los cuadernos y los dibujos proyectuales de EV, vamos a intentar comprender el funcionamiento interno de los motores básicos de su trabajo –en sus propias palabras– que se produce en la intersección entre escritura y dibujo. Esta zona diagramática se comporta como el "software" de sus obras, activando y proponiendo soluciones a la máquina de producción.

EV se propone no fabricar objetos artificialmente, *"Do it yourself"*, su programa establece la máxima *"mira que fácil es"*, *"puedes hacerlo tú mismo"*; pretende enseñar el truco, manifestando una rebeldía hacia el arte objeto como parte del sistema mercantil. Paradójicamente, sus obras están llenas de objetos, son complejas a la vez que sutiles y, técnicamente, son complicadas pero mantienen una voluntad de borradura del aura, de mostrar el "incipit" del viaje, el cómo esta hecha la obra, en el mismo lugar en que ésta se manifiesta al espectador, en su propio fin.

Aunque esta voluntad no aurática es clara en EV, es obvio que la realización de un proyecto artístico constituye una obra de importante magnitud en el que muchas cosas quedan fuera. El acceso a las fuentes de primera mano, los cuadernos de trabajo y los materiales documentales y residuales que no se muestran en la obra, conforma un material fundamental, a mi juicio, para entender y comprender las estrategias y operaciones que cualquier artista –en el caso que nos ocupa, EV– pone en marcha.

Trabajaré esa zona oscura, las infraestructuras de la obra, e identificaremos las principales operaciones empleadas por EV, para intentar, con su emergencia, comprender mejor los mecanismos configuradores de su trabajo.

Esta posición defiende un punto de vista estructural[1] frente a las posiciones clásicas de la crítica de acercamiento a una obra artística, basadas en puntos de vista hermenéuticos y axiológicos. La ventaja de este enfoque es que los datos manejados son siempre revisables y falsables y las inferencias obtenidas a través de su estudio son siempre rebatibles desde la razón y no desde la opinión.

Para llevar a cabo este objetivo, es necesario relacionar los mecanismos subyacentes a determinada obra artística con problemas afines de otras y esto nos conduce a elaborar listados o clasificaciones[2] de conceptos que describan las distintas fases del proceso -sus retratos de estado-[3] y a confeccionar un léxico[4] propio de EV. A partir de aquí, ya es posible reflexionar sobre algunos problemas proyectuales que emergen del estudio del material de EV, generalizando a la dinámica del proyecto artístico y sus referencias e incluso atreverse a interpretar obras complejas como las aquí analizadas, a la luz de los datos recogidos y en función del contexto artístico.

Siendo necesaria la interpretación a nivel general, me parece fundamental partir de un análisis minucioso y sistemático de los “datos”, en este caso, las propias obras que se pretenden estudiar.

L. Bourgeois lo expresa claramente “[...]El artista que discute el supuesto significado de su obra está describiendo normalmente una cuestión secundaria”. [5]

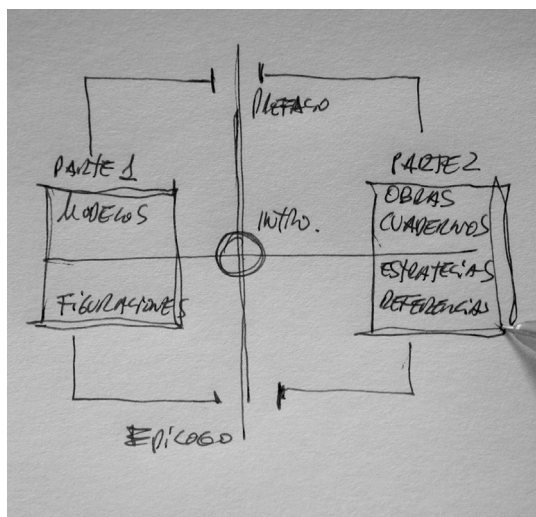
El método que defiende, a diferencia del tratamiento postmoderno que se ha hecho de la obra de Foucault, es el que se basa siempre en materiales de primera mano. “*El experimento produce notas*” dice EV. Examinamos, pues, esas notas y no la vía de discursos críticos alejados de las fuentes originales, citas de citas de reflexiones generales sobre estética, ciencia, historia o literatura, en absoluto pensadas, ni en tiempo ni en lugar, para ser aplicadas a obras artísticas particulares. En el fondo, estamos más cerca del método empírico, experimental y descriptivo de la ciencia para llegar a la explicación, que del trabajo en torno a los dos ejes tradicionales, -diacrónicos (historia) y sincrónicos (sociales)- de la teoría y crítica del arte.



Como material de trabajo principal, se utilizarán tres cuadernos de EV fechados en los años 93/94, 95/96 y 96, respectivamente, que denominaremos en adelante C1, C2 y C3. Estos cuadernos constituyen un acopio de materiales diversos que se organizan en torno a una cuenca de atracción, el proyecto de una obra "sin forma", que comienza con Love's sweater than wine, -El amor es más dulce que el vino- (1993/94) y termina con La Caída, Salir de las llamas para caer en las brasas (1996).

Los cuadernos contienen, bajo influencias conceptuales diversas, textos y reflexiones, así como una gran cantidad de dibujos esquemáticos y diagramáticos realizados con el propósito de intentar entender y aclarar los problemas en ellos planteados. El tipo de dibujo es, por tanto, instrumental y operativo. Presenta distintos niveles de complejidad, espacial, temporal y estructural, reflejando fielmente la evolución de la forma, no tanto por su mimesis del natural, sino por las fuerzas que la componen.

Estudiaremos además los dibujos definitivos del proyecto en el lugar, los de descripción técnica y los de montaje de algunas obras anteriores a las dos tratadas en los cuadernos, para ampliar los aspectos diagramáticos de estos con definiciones y soluciones concretas.



## Parte 1

### Modelos frente a Figuraciones.

“La imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua paciente y eterna. En este caso, como en otros muchos, gana la realidad. Es mas bello el instinto de la gota de agua que la mano del gigante. La verdad real vence a la imaginación en poesía, osea la imaginación misma descubre su pobreza. La imaginación estaba en el punto lógico al achacar a gigantes lo que parecía obra de gigantes; pero la realidad científica, poética en extremo y fuera del ámbito lógico, ponía en las gotas límpias del agua perenne su verdad. Porque es mucho más bello que una gruta sea un misterioso capricho del agua encadenada y ordenada a leyes eternas que el capricho de unos gigantes que no tiene más sentido que el de una imaginación”

García Lorca, Federico. “Imaginación, inspiración, evasión.” en Obras Completas. Tomo III. México, Aguilar, 1991.

A continuación intentaré mostrar algunas reflexiones obtenidas del trabajo de EV y, a ser posible, hacer una extrapolación a problemas proyectuales artísticos más generales.

La obtención de un modelo [13] requiere técnicas mixtas, esto es, conceptuales y de procedimientos. En este contexto, una herramienta básica son los cuadernos de trabajo. Como otros artistas, EV deposita en ellos las huellas y trazas de su pensamiento, los datos manejados y la evolución del experimento. Los dibujos, bocetos, croquis, maquetas, fotografías y esquemas, se vertebran en diagramas [14] que no pueden concebirse bajo los supuestos y categorías estéticas de la crítica del arte o de las leyes gestálticas de la “buena forma” o de las figuraciones más o menos habilidosas. Por el contrario, estos diagramas son procesuales y abiertos, reflejando las infraestructuras, los flujos y los campos de movimiento. No funcionan por criterios compositivos o formales, sino por fuerzas estructurales.

Para dotar a este nivel de algún alcance, es importante precisar algunas cuestiones generales que, aunque afectan a toda la dinámica del proyecto, son particularmente relevantes en esta fase de interpretación.

De esta forma, trataré algunos problemas que se producen entre la formalización de un proyecto y su realización: I. La importancia cobrada por el medio frente al mensaje en el arte contemporáneo, II. Sobre las notaciones gráficas de los cuadernos de EV, III. La expansión de la obra en un campo Global/Local, IV. Una diagnóstico del “motor” de EV, -la intersección entre escritura y dibujo-, V. El contexto artístico, VI. Algunas cuestiones de retórica, y por último, VII. Trataré sobre el orden de las cosas y el orden de las palabras.

## I. Medio frente al mensaje

Hay un movimiento de ciclo límite [15] entre el “objeto” y la “operación” que lo hace posible. Esta acción-reacción ocupa una determinada región del espacio de las representaciones cuyas fronteras habría que delimitar. En este intento, surgen varios problemas, no hay un único modelo teórico para explicar la complejidad del contexto artístico contemporáneo. Se observa un doble posicionamiento profundamente imbricado en las estrategias del proyecto.

Por un lado, se mantienen los postulados clásicos en los cuales el proyecto artístico se basa en una estructura piramidal sólidamente asentada en sistemas representacionales fuertes, basados en la geometría y en el modelo de la Naturaleza, que conducen a principios abstractos de armonía y belleza y con ellos al bien y a la verdad; esta posición utiliza estrategias que van de lo concreto a lo abstracto.

El movimiento contrario, de lo abstracto a lo concreto, parece presidir los humildes materiales, bocetos, croquis, dibujos y esquemas dispersos, fragmentados y desprovistos de referencias externas, de algunos proyectos artísticos actuales. El carácter hermético, de jeroglífico o de adivinanza de estas obras, proviene de la asunción de este principio estratégico que va de lo general a lo particular.

A lo largo del siglo XX, la muestra y exposición de las piezas y partes del proyecto, es decir, de su infraestructura, ha ido ocupando un espacio propio, hasta el punto que muchos artistas sólo trabajan en el territorio del material procesual. Si bien como estrategia de proyecto, este despojamiento es totalmente coherente con una manifestación de la obra en su hacer; en el plano de la interpretación, nos conduce a un movimiento reactivo, intentando ver en estas piezas una parte de un orden superior y reproducir el esquema clásico. Hay razones históricas muy poderosas para que esto sea así. Tradicionalmente, los signos del dibujo han conformado marcos que posibilitan ir más allá de lo representado. Como en otras formas de lenguaje (el textual, el musical, etc.), los signos son sólo huellas de esquemas y ordenaciones presentes en la naturaleza humana y ésta es la zona de partida y la de llegada. En este ámbito tradicional, el lenguaje puesto en marcha es simplemente el vehículo, lo importante son las ideas o “sensaciones” portadoras.

## II. Notaciones gráficas

Frente a estas posiciones, en los sistemas [16] de formalización artística actual, el lenguaje adopta un protagonismo inusitado. Los signos, los propios sistemas notacionales, constituyen la “realidad” con la que se interacciona, quedando la “Naturaleza” definida por el conjunto de maneras de describirla. Esta nueva realidad se presenta, de forma análoga, con las propiedades de un sistema físico de naturaleza dinámica: movilidad,

imprevisibilidad y máxima entropía. La imagen de un vertedero, un conjunto caótico de sistemas no-ordenados, no es mala para describirla. Los residuos -basuras todavía- conservan órdenes subyacentes, estructuras y esquemas incompletos que pueden ser reciclables. En este proceso de reciclaje, se producen reordenamientos y clasificaciones por propiedades o características que hacen que el proceso no sea un mero "registro". A estos procedimientos no se les puede llamar de creación, pues esos materiales ya existían; más bien, estos conjuntos reciclados forman la estructura de un texto introductorio o explicativo del conjunto de la obra [17]. Como en todo texto, aparece la dimensión temporal y, con ella, el movimiento y una agitación constante entre el pasado y el futuro, entre lo ya formalizado y lo que aún no tiene forma. Nos hallamos pues ante un "con-texto" excitado, donde la figura-fondo-figura-fondo... se adscribe a una tipología de movimiento pendular no armónico, en el que las trayectorias se podrían ejemplificar por la figura de un atractor caótico [18]. El registro de este tipo de movimientos produce una serie de "notas" marginales que presentan una manifiesta falta de ejecución, las formas surgen imperfectas, inconclusas, abiertas al juego de los cambios, con la doble naturaleza de "objeto-dato" y las propiedades de los conceptos y las intuiciones.

### III. Global/Local

"Si observamos una montaña y traducimos su contorno a una gráfica en un papel, ya tenemos una pauta." H. VillaLobos componía a veces observando los bordes de las montañas.

Los cuadernos de E.V. ejemplifican la generación de la forma a partir del desarrollo de unas infraestructuras de pensamiento, siguiendo las pautas de los procesos evolutivos de crecimiento y generación de formas que se dan en la Naturaleza.

Desde este punto de vista, parece más interesante entender el espacio de configuraciones en el que se mueve un fenómeno para, a través de su diagrama, adquirir una comprensión del mismo, que quedarse sólo con la explicación mecanicista de su apariencia formal en un instante dado. Esta comprensión tendrá una doble cualidad visual y verbal; por un lado, es una imagen abstracta; por otro, es una serie de conceptos en relación. El campo que se crea entre estos elementos es complejo y denso y, sin embargo, orientado. Es un mapa [19], un modelo en el que podemos trazar rutas de configuración de la obra; de este mapa se pueden deducir los recursos materiales, las estrategias procesuales y el tiempo.

Se trata de cambiar el esquema de acercamiento al natural. Pensemos en un dominio al que pertenezcan todas las cosas imaginables y en otro, en el que se sitúe el campo de lo que es posible representar visualmente. El acceso a este último dominio ya no se puede hacer vía el concepto de Naturaleza tradicional. Por una parte, el hombre va transformando el

mundo hasta el punto de que la nueva "Naturaleza", como hemos mencionado ya, está compuesta de objetos artificiales. Por otra, es preciso entender la realidad que nos rodea como un espacio de configuraciones, es decir, de estructuras, en vez de formas. El artista, en este espacio global, ha de saber discriminar latencias de la forma más que la forma en sí; saber elaborar espacios de estado de un suceso en lugar de sólo imitarlos. Para esto, necesita desarrollar las infraestructuras necesarias: diagramas, planos, bocetos, croquis, gráficos, maquetas, etc., que posibiliten la creación de modelos del sistema.

Estos procesos de concretización de lo abstracto, paradójicamente, no siempre terminan en una pura disolución fragmentaria e inconexa. Surgen estados configurales intermedios incompletos pero formalizados que, observados en un nivel superior, como conjunto, constituyen las piezas de una construcción ensamblada por los campos de fuerzas de atracción y repulsión de los elementos que la componen. El proyecto así constituido no es fruto de una estrategia de la forma sino de una "no-forma" o deformación.

En el arte ha sucedido algo equivalente al cambio de paradigma en la física. La mecánica newtoniana, que daba explicaciones globales al funcionamiento del universo en función de una causa y un efecto, ha sido sustituida por la noción de campo, una concepción continua y local. Bajo el concepto de campo, la obra de arte, en lugar de ser considerada un cuerpo -cuadro, escultura, etc. que ejerce una fuerza sobre el espectador directamente o a distancia, esto es, una máquina-, se transforma en un fenómeno de interacción que podría ser descrito por la siguiente secuencia:

- Los objetos de la obra generan una disposición específica en su entorno.

- Este campo se propaga en el espacio.

- El observador se ve sometido a la disposición específica de este campo y experimenta una "influencia".

Evidentemente, este fenómeno de interacción recíproco y permanente ya no se refiere al de una máquina articulada y sólida. En este esquema, la interacción global queda reducida a una serie de influencias locales. La acción se produce rápidamente pero no de una manera instantánea, requiere un tiempo de latencia. La sacudida a la dualidad global/local que supuso la idea de campo tiene repercusiones sobre los modos de entender las relaciones entre los objetos artísticos y sus receptores. La configuración de un campo exige la adopción de un doble punto de vista global y local. Pongamos como ejemplo la obra de EV La Caída. El campo de esta obra, queda definido dando a cada elemento su valor de desplazamiento o modificación de la misma, con respecto a una posición hipotética de equilibrio. Claramente, el desplazamiento de un elemento está ligado a la posición de todos los objetos próximos a él, debido a la continuidad-contigüidad del espacio natural de propagación.

El campo obedece así a una determinación local y, sin embargo, para lograr una completa percepción de lo que La Caída muestra, habría que

añadir las condiciones de contorno bajo las que se definen los límites del espacio y estas condiciones de contorno son elementos activos que afectan a la resonancia vibratoria de toda la obra.

Nos encontramos pues ante unas condiciones de naturaleza global que interaccionan con las acciones de contacto locales de los objetos puestos en relación, modificando la primera lectura local.

Si además, tomamos en cuenta la naturaleza evanescente de los reflejos y proyecciones de la obra, esta lectura puede ser aún más sutil. En general, estas “iluminaciones” no se dejan caracterizar por una ubicación puntual al igual que los objetos físicos, las cajas de envases, los muebles, etc. Su espacialidad no se reduce a posiciones geométricas diseminadas en el espacio; sólo pueden ser descritas mediante una proyección continua. Son fundamentalmente UBICUAS –ninguna fotografía puede dar cuenta de ellas en su totalidad- y, al no ocupar lugares definidos, desaparece la lectura local de coincidencia y contacto. De esta forma, el campo de La Caída se vuelve aparentemente paradójico rechazando, por un lado, la localidad espacial de los objetos, aparente desorden de los mismos y, sin embargo, respetando la localidad de sus interacciones que son las que producen orden en la interpretación.

#### IV. Escritura y dibujo

“Un Bodhisava sabe, conforme a la verdad, que la forma nada es, sino huecos y grietas, que es en verdad como una masa de burbujas, carente por naturaleza de dureza o de solidez.”



La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas” 1996  
Fotografías: Galería Helga de Alvear, Madrid.

Es obvio que estas afirmaciones siempre dependen de la interpretación de un observador y éste nunca es imparcial -un globo puede ser un juguete, una bola, una esfera de goma o un objeto sometido a presión-, pero también es claro que en las propiedades escalares y en la transferencia de significados entre niveles se asientan las bases mismas del conocimiento humano.

Llegamos pues a un punto en el cual estas “protoformas” pueden ser sometidas a un proceso de filtrado y objetivización, convirtiendo el conjunto de jerarquías enredadas en un sistema de operaciones. Esta conversión no es trivial, permite introducir de nuevo el tiempo pero, esta vez, bajo un criterio, bajo una secuencia ordenada. De este modo, el boceto, las notas, los esquemas y los dibujos, ya no son “formas-objeto” sino operaciones de un diagrama, un sistema operativo y conectivo más amplio: un manual de instrucciones. La observación atenta de este “manual” nos lleva a la raíz misma del conflicto entre lo que se busca racionalmente y lo que, en realidad, se expresa inconscientemente.

Así, en los tres cuadernos C1, C2 y C3 de EV que se refieren a las obras El amor es más dulce que el vino... y La Caída, se plantea un potente proceso de filtrado y decantación que podría describirse así:

a) Una vez obtenida la noción clave del problema (en el caso de La Caída, el encuentro fracasado con otro...) es necesario un trazado, un dibujo o un diagrama que lo sintetice en una estructura o configuración. En el C1, se parte de dibujos de series de vasos medio llenos, asociándolos a dibujos de personajes que caen.

b) Este proceso de síntesis supone un vaciado de materiales y procesos ya empleados con éxito. En Apariencias, el uso evanescente de la fotografía. En El amor..., la proyección de las sombras de objetos que conforman dos realidades: las propias proyecciones de los objetos y los objetos proyectados.

c) En este proceso, el dibujo deja de ser un conjunto de figuraciones para convertirse en un espacio abierto proyectivo; constituye un diagrama básico o resumen estructural del estado inicial. Ejemplo de ello son los dibujos del primer esquema espacial, mandala, circuit tancat, loop, bucle infinito...

d) Entendido así, el dibujo es polivalente y exige flexibilidad de procedimientos con la incorporación de nuevas técnicas gráficas artificiales de generación, modificación y reproducción provenientes de otros campos del conocimiento o de la tecnología (problemas tecnológicos: ángulos, medidas, luces, tiempos, “edit” , etc.)

e) Estas técnicas pueden ser analógicas (fotografía, vídeo, cine, etc. en Apariencias, El amor..., Envases) o digitales, con el tratamiento de la imagen por computador y la postproducción videográfica (“edit”, “timing”, asincronías, continuidad-discontinuidad, etc. en La Caída)

f) En esta etapa, las estructuras subyacentes cobran gran importancia frente a la forma final. Esto permite el reciclaje de otros productos gráficos (signos, símbolos, sistemas notacionales...) no coherentes desde el

punto de vista formal, pero coherentes con las infraestructuras. Por ejemplo, la relación de equivalencia en la filmación entre la progresión hombre/mujer y la progresión de los niveles de líquido de los vasos o la interposición de muebles y espectadores entre espejos y proyectores y las propias proyecciones.

g) La importancia del cuaderno o manual de operaciones se revela en su capacidad de dotar de infraestructura, esqueleto y diagrama a los diversos materiales y técnicas con los que están realizados las obras. Aquí, los dibujos proyectuales, como en los programas de computación, funcionan como un sistema experto, los cuadernos conservan el historial y la experiencia de todo lo hecho y descartado. Su lectura y relectura permite encontrar aciertos y errores, sobras y descartes que pueden ser reciclados, trasvasados e intercambiados, de tal forma que unos pocos elementos son capaces de generar grandes cantidades de soluciones formales para la máquina de producción.

Llegados a este punto estamos en condiciones de defender la afirmación de EV: “la intersección entre escritura y dibujo” constituye el “motor básico de mi trabajo.”

## V. Contexto

La deformación por extensión del concepto global por el que cualquier cosa actúa sobre el resto, llevada a su extremo, conduce a considerar que arte y vida son la misma cosa. No es posible, sin embargo, rechazar



La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas” 1996  
Fotografías: Galería Helga de Alvear, Madrid.



la idea de interacciones globales entre la vida y el arte; de hecho, éste las fomenta. La confusión proviene de no entender que la contingencia misma del arte se basa en una abstracción fundamental, la del sistema aislado que viene a ser un “trozo de realidad” arrancado y separado de lo demás. Por medio de esta operación de representación, las obras de arte establecen límites entre la realidad de facto y la posible. Hay que entender la expresión sistema aislado en sentido activo, no tanto como “sistema aislado” sino como sistema que se ha aislado provisionalmente para su mejor comprensión. El arte pretende poner un poco de orden en esa realidad caótica de influencias diversas que conforman la vida, por medio de dos principios: la evaluación y la jerarquización que, en abstracto, son los mismos que utiliza la ciencia. Lo consigue por jerarquías cualitativas, a diferencia de la ciencia que lo hace por métodos cuantitativos. Vamos a ilustrar estas ideas con un breve ejemplo de jerarquización de las interacciones que se dan en La Caída.

- En un primer nivel, estarían los problemas derivados de la disposición de los objetos sobre la mesa, relación de tamaño forma y posición.
- La disposición de los demás objetos y mobiliario respecto a estos (proyectors caja de espejos, envases, sillas, etc.) correspondería a un segundo nivel de interacción.
- Las distancias mínimas y máximas de proyección, los problemas de foco, el tamaño de las sombras de los objetos interpuestos, etc., definen a su vez el espacio mínimo y máximo, así como los ejes de proyección; establecen las condiciones de contorno y las dimensiones físicas de la pieza. Esto nos situaría en un tercer nivel.
- La pieza en su conjunto constituye un sistema que ha sido aislado con respecto a un espacio público o privado de exhibición. Se construyen escenografías, salas dentro de otras, muros de cierre o separación, huecos y aberturas, iluminaciones especiales, etc. Estamos en el cuarto nivel.
- Estas salas de exposición, museos, etc. son territorios artificiales del conocimiento humano, producto de sus expresiones de naturaleza cultural y están convenientemente aisladas de otras expresiones del conocimiento cultural humano. Nos encontramos en un quinto nivel.
- Por último, en estos espacios que han sido convenientemente aislados se elaboran representaciones que tratan de mostrar, describir e incluso explicar por diversos métodos, interacciones que afectan a aspectos generales de la vida y la condición humana. En el caso de La Caída: el desencuentro, la relación fracasada con el otro.

Acabamos de describir por medio de un proceso jerárquico cómo, a partir de lo local -unos pocos objetos extraños- llegamos a lo global, al sentido último de la pieza.

A la inversa, un mundo donde no se pudieran establecer jerarquías, por no ser posible aislar determinadas influencias respecto a otras para estudiarlas mejor, impediría la propia existencia de obras artísticas o científicas pues se disolverían en el propio fluir de la vida misma. El hombre

crea cuando aísla una porción del continuo de la vida. Una obra de arte, por tanto, es un sistema que pertenece a la vida precisamente porque ha sido aislado. La dicotomía global/local en este contexto es fundamental para no confundir la obra Estante para un lavabo de hospital con la estantería de mi lavabo o de cualquier otro.

En este ámbito, se produce también un efecto análogo al que caracteriza cualquier sistema físico: “la sensibilidad a las condiciones iniciales”. Lo que hoy es un sistema ordenado y con sentido en un contexto particular puede, con el paso del tiempo, llegar a no serlo. “Las huellas de dedos en las cajas de Judd” a las que se refiere EV o la fotografía de Man Ray del polvo acumulado en el Gran Vidrio de Duchamp son ruidos y contaminaciones ampliados en un efecto de resonancia tal que pueden llegar a anular las propias piezas; esto nos llevaría a otra discusión en la que apenas vamos a entrar pues se produce no en el “orden de las cosas” sino en el “orden de las palabras”.

## VI. Retórica

Tocaremos de puntillas el clásico problema de la retórica y su grado de influencia en la recepción de la obra por parte del espectador. No es objetivo de estas líneas profundizar en este tema, pero creo necesario hacer una somera mención de estas cuestiones, para ver hasta qué punto EV participa de ellas.

Como sabemos, las herramientas de las que se vale la retórica intentan provocar en el espectador una actitud emocional específica, acorde con el deseo que el autor pretende que éste sienta. Como consecuencia, cuando lo que se quiere es la objetiva transmisión de hechos, la retórica no se usa.

Una obra artística, por el hecho de serlo, predispone al espectador ante una cierta lectura que será producto inducido por el artista, con mayor o menor fortuna, hacia su “correcta” interpretación de lo representado. El propósito último de la retórica será, en este contexto, generar una actitud de tal forma que uno de los objetivos generales del arte sea, no tanto representar el mundo, sino “suscitar” e “incitar” actitudes e imágenes propias en el espectador. Para un retórico, la gestión de las emociones se produce bajo una lógica pertinente y se consigue cuando se logra que el receptor sienta esa emoción particular y no otra. Utiliza por tanto mecanismos de persuasión lógica y aquí estos términos no son excluyentes. Para ampliar estos aspectos, remito a A.C. Danto[20] que se refiere al entimema de Aristóteles como “La forma lógica más adecuada para los propósitos de la retórica”.

El entimema es un silogismo al que le falta una de las premisas pues ésta constituye una verdad evidente. Su decodificación por el receptor implica que éste advierta esa falta y la reconstruya. Se le pide por tanto una metalectura en la cual esta implícita la reconstrucción de la propia pregunta incompleta.

La voluntad metafórica proviene de la voluntad del artista de cambiar el estatus del modelo elegido y obligarnos a ver el modelo (a) como si fuera (b). De esta forma, el modelo (a) sólo es el vehículo de representación, quedando su identidad diluida en la identidad del modelo (b). En condiciones ideales, se solicita al modelo que no sea percibido como tal para no disminuir el mecanismo de traslación de identidades.

EV utiliza, esencialmente, los mecanismos de la retórica clásica, proponiendo en sus trabajos entimemas o semipreguntas que obligan al espectador a situarse en el resbaladizo territorio del juego “si esto ... aquello” y a entender la lógica de los atributos metafóricos en la lectura, por ejemplo, de una botella limpiadora “como si” fuera una mujer-madre-diosa arquetípica.

EV provoca interferencias entre identidades allí donde, como hemos visto, surge la metáfora. Por un lado, como artista, hace una propuesta retórica y metafórica sobre un tema. Por otro, pone en evidencia los trucos de sus representaciones, de tal forma que la identificación metafórica queda en suspenso en una posición de tierra de nadie. Su trabajo se podría caracterizar por ser doblemente retórico. Por una parte, organiza sus obras con un cuidado extremo y sus elementos están dispuestos con una lógica que busca cierta actitud en el espectador. Por otra, deconstruye la operación enseñando cuáles han sido los elementos y cómo se ha producido el engaño. Así, la cuidadosa puesta en escena de los bodegones de El amor... (como podremos constatar en sus dibujos de instrucciones y montaje), los vasos medio vacíos se acercan y se alejan adquiriendo atributos e identidades metafóricas de acciones humanas en una relación amorosa y donde las luces y la semipenumbra crean un espacio aurático, queda puesta en entredicho por la sólo aparentemente desmañada colocación de los objetos desordenados. Estamos pues, ante un artificio creado con toda la lógica de la retórica, basado en la creencia, ya establecida por Aristóteles, de que “ante ciertas cosas y con unas condiciones dadas debiéramos sentir algo” y donde la operación, sacar a la obra de su aura, forma parte de este artificio. Observamos pues un simulacro aceptado por las dos partes en el que una apariencia de restos y provisionalidad, lógicamente desordenados, es capaz de constituirse en un espectáculo que se refiere a problemas generales de la condición humana y produce orden en cierto sentido.

## **VII. El orden de las cosas no es el orden de las palabras**

Como acabamos de ver el orden de las cosas nos puede llevar al orden de las palabras y con ello al sentido de una obra; pero no siempre el orden de las palabras nos lleva al orden de las cosas, pues se necesita cierta lógica en la disposición e interacción de sus elementos.

Muchas obras artísticas no son más que panfletos culturales o montones de arena y sólo pueden ser interpretadas desde esa posición. Otros artistas, entre ellos EV, se dedican a construir “puzzles” que funcionan con

ideas abstractas encadenadas, con forma y posición, es decir, construyen muros de ladrillo. La diferencia entre un panfleto cultural -montón de arena- y una obra de arte -muro de ladrillo- es la misma que la existente entre un folleto comercial cualquiera y un cuento de Borges.

El cuento tiene una estructura que relaciona la información en él contenida, constituye un sistema que nos conduce por la arquitectura conceptual trazada por Borges. El autor escoge ciertos datos del conjunto de los signos lingüísticos y, mediante una elaboración y jerarquización propias, los distribuye de determinada forma. Este cuento no sólo es el conjunto de datos de partida. Es un sistema y es inteligible, es decir, no es aleatorio. Como en un puzzle, cada pieza es portadora de una forma y una posición para su conexión con otras y tiene por objeto la transmisión de una complejidad mayor, un significado sólo alcanzable al terminar el puzzle conceptual. Como el muro de ladrillo por su propia evolución es capaz de conformar, por ejemplo, una casa.

Por el contrario, el folleto comercial es un sistema de codificación puramente aleatorio. Como el montón de arena, no tiene ningún "significado", se trata sólo de una reunión de datos, el listado descompuesto de artículos y precios, que sólo transmiten la propia información que contiene cada uno. Aquí no hay piezas de un puzzle, podría ser un montón cualquiera de datos o granos de arena, pues todos son equivalentes.

Es obvio que el esfuerzo de construcción de un puzzle es muy distinto al de la mera reunión de datos y en él, resultan esenciales la interacción entre los elementos constituyentes. Pues bien, muchos artistas reúnen datos y los exponen. Si esos datos tienen que ver con alguna cuestión de actualidad, la obra automáticamente se impregna de esa actualidad, lo actual se confunde con "lo nuevo" y se torna en "novedad", lo novedoso es un valor artístico y, por lo tanto, estamos ante una "obra de arte".

Pero este ya no es el orden de las cosas ni siquiera el orden de las palabras es el orden del montón de arena y como las dunas del desierto, es esencialmente efímero y mañana cambiará.

## Parte II

### Las Obras

Una serie de obras realizadas por EV entre el 90 y el 96, nos servirán como punto de partida y antecedentes principales del trabajo proyectual realizado en los cuadernos, entre ellas:

El melic del Món (El ombligo del mundo) (1991)

Quemaduras (1990/91);

Vendajes (1992);

Estante para un lavabo de hospital (1992)

Tres objetos para un lavabo (1993)

Apariencias (1992/96),

El comedor: la figura de la madre (1994/95)

Envases. El culto a la madre (1996).

El amor es más dulce que el vino: tres estados de una relación (1993/94)  
y La Caída: Salir de las llamas para caer en las brasas, (1996)

EV parte de una tradición. Los tipos de problemas que aborda tienen referencias en las vanguardias, el surrealismo, los procesos automáticos, la utilización del azar y las temáticas artísticas de los 60 y 70: el trabajo artístico como exorcismo de lo cotidiano y lo inconsciente; las experiencias con el propio cuerpo y los sentimientos; las relaciones amorosas; la dimensión trascendente con los atributos metafóricos y lo doméstico; los estereotipos de la intimidad femenina; las dialécticas entre la luz y las sombras, etc.

Sus propias manifestaciones entresacadas del texto para la exposición en la Fundación Tapies [8] nos aproximan a sus planteamientos ante estos tipos de problemas:

*“Aprender a trabajar de nuevo.*

*Marcar un programa de trabajo.*

*Kandisky, Punto, línea y plano.*

*Vivencias versus pensamientos.*

*Doy valor a la forma.*

*Para mí es básico que los contenidos te entren por el cuerpo, que sean actos sensibles, tú percibes y despues tú puedes interpretar, analizar, etc. Observaba uno de los cajones de Donald Judd. Era de metal, tallado perfectamente a escuadra, toda la pieza traducía un gran ejercicio de raciocinio y sin embargo resultaba tan seductora... hasta que acercándome, vi las huellas que unas manos habían dejado en su superficie pulida. Me causó horror, porque la pieza las rechazaba, era incapaz de incorporar ningún gesto humano. Rechazaba lo que venía a ser signos de vida. Y la suciedad no es más que una apreciación psicológica.  
Hombre y mujer como principios, no como géneros.”*

## El melic del Món (El ombligo del mundo)

*"Utilizo mi propio cuerpo para poder medir el mundo"*

Primera exposición individual

Galería Antoni Estrany de Barcelona.



*"La pieza central de este trabajo en progreso es un suelo a modo de alfombra, cubierto de colillas y ceniza que representa partes de un torso femenino... El proceso culmina con el barrido del suelo...La performance se filma y se muestra junto con las fotos y el suelo barrido."*

En el cuaderno C1, EV anota, a modo de resumen, algunos comentarios dispersos sobre sus obras anteriores, entre ellas El ombligo del mundo:

*“Con El ombligo del mundo, me di cuenta que mi primera intención era crear una mentira.*

*No podía contar una mentira sin mostrar la verdad y mi operación que produce la mentira es la post-producción. Operación de limpieza/venta.*

*Un año puente de reflexión entre la obra y la postproducción.*

*Yo: acción-sacrificio.*

*Trabajo con los Tabúes: enfermedad y hábitos viciosos (físicos fumar)*

*Coleccionar pruebas (malformación científica) las colillas”*

EV acostumbra a acompañar su trabajo de un texto explicatorio y una ficha técnica. Destaco algunos párrafos del texto que facilita para esta pieza, por considerarlos característicos de lo que va a ser el grueso de su obra posterior:

El proyecto se desarrolla alrededor de la idea del Cuerpo Humano como indisoluble del pensamiento... La relación profunda entre cuerpo y mente supone una crítica a la racionalidad del proyecto de Modernidad. Se valoran los aspectos débiles del pensamiento y de la materia; los tabúes del cuerpo como la enfermedad, el sexo o los hábitos viciados, los residuos testimonio del consumo energético; y el azar, aunque como diría Borges, el azar es nuestra ignorancia de la casualidad.

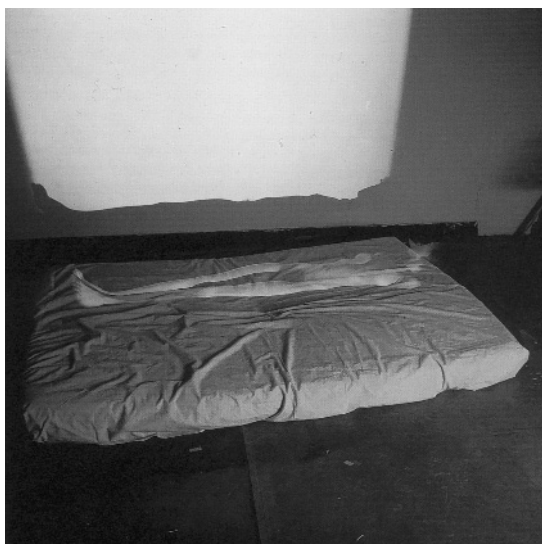
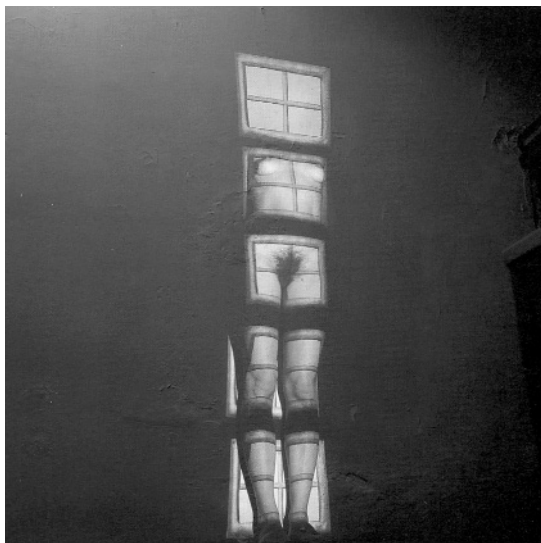
Los materiales, espacios y objetos cotidianos son entendidos y utilizados como receptáculos de las conductas básicas humanas que nos sobreviven: comer, conversar, dormir, fumar...dejan sus huellas como si de accidentes de la materia se trataran, sus residuos, como los ruidos ineludibles que se interponen al mensaje de la razón. Esta investigación se desarrolla mediante la instalación y la fotografía. La escritura y el dibujo son los motores básicos del trabajo, así como la elección de espacios y objetos preexistentes. La estrategia consiste en la manipulación de sus superficies, juego en el cual, la luz, la configuración espacial y el punto de vista del espectador -y su recorrido físico- son los elementos básicos.

## QUEMADURAS, 1990/91

El trabajo Quemaduras (Róterdam, 1990/91) incluye dos series: Llits y Habitacles, y responde perfectamente al planteamiento básico de EV. La luz selecciona partes del cuerpo esenciales de la propia artista y borra mediante la yuxtaposición con lo oscuro. La temática gira en torno al tabú del sexo.

*"Fotografías hechas a base de obtener sucesivas exposiciones en un mismo negativo fotográfico. Se utilizan proyecciones de luz que inciden parcialmente en el cuerpo y finalmente se ilumina la totalidad del espacio donde el cuerpo se ubicaba al posar. Cada exposición queda recogida sucesivamente en una misma foto, de manera que el resultado final es el testimonio de la desaparición de las zonas donde la luz no ha incidido."*





Serie Quemaduras: Habitacles, nº 4, 1991  
 Habitacles nº 11 1990  
 Llits nº 3, 1990  
 El Llit de la Marta, 1990

VENDAJES, 1992/ performance/prod. "La Caixa" Barcelona.

En Vendajes también trabaja con los tabúes, trata del servidurismo hacia el cuerpo objeto siendo éste convertido en máquina. "Los gritos, gestos, esos movimientos mecánicos que nos produce el dolor físico son con frecuencia indistinguibles de aquellos provocados por el placer". EV.

Técnica:

Film 16 mm. 18 min.

Cama de hospital, raíles

2 espejos

espacio aprox. de 18 x 5 m.

Descripción:

Un proyector de película yace en una cama de hospital. La artista arrastra la cama encima de unos raíles a lo largo del pasillo proyectando el film en los muros recorridos.

La película está concebida como si de un foco de luz se tratara. Se desplaza de derecha a izquierda continuamente y así va descubriendo el cuerpo virtual de la artista yacente en la cama. Muestra lenta y parcialmente de los pies a la cabeza, recorriéndolo a velocidades variables de modo que sus proporciones cambian con cada movimiento de la cama empujada.

Hay un guión para los movimientos de la cama-proyector activada por la artista y otro para la película misma, que voluntariamente no siempre coinciden. El intenso diálogo entre ambos crea un espacio ilusorio donde la medición del cuerpo yacente parece imposible de determinar. Asimismo el cuerpo filmado formula con sus movimientos un teatro de actitudes humanas respecto a una cama: soñar, dormir, enfermar, amar, morir.

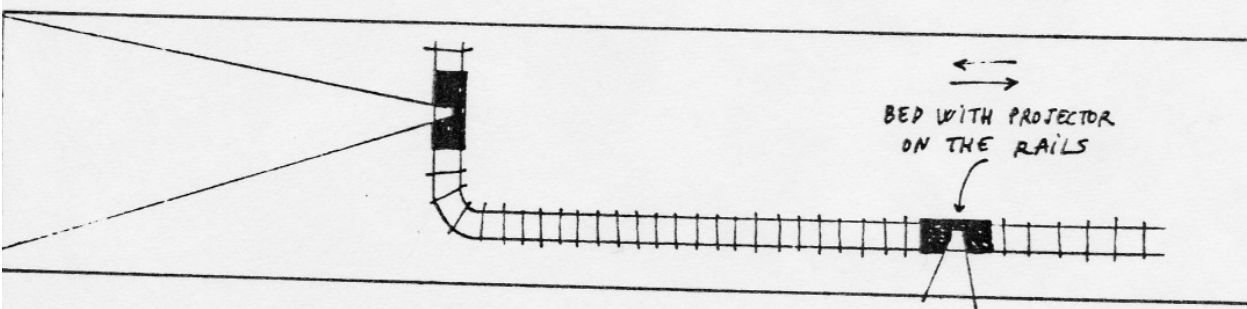
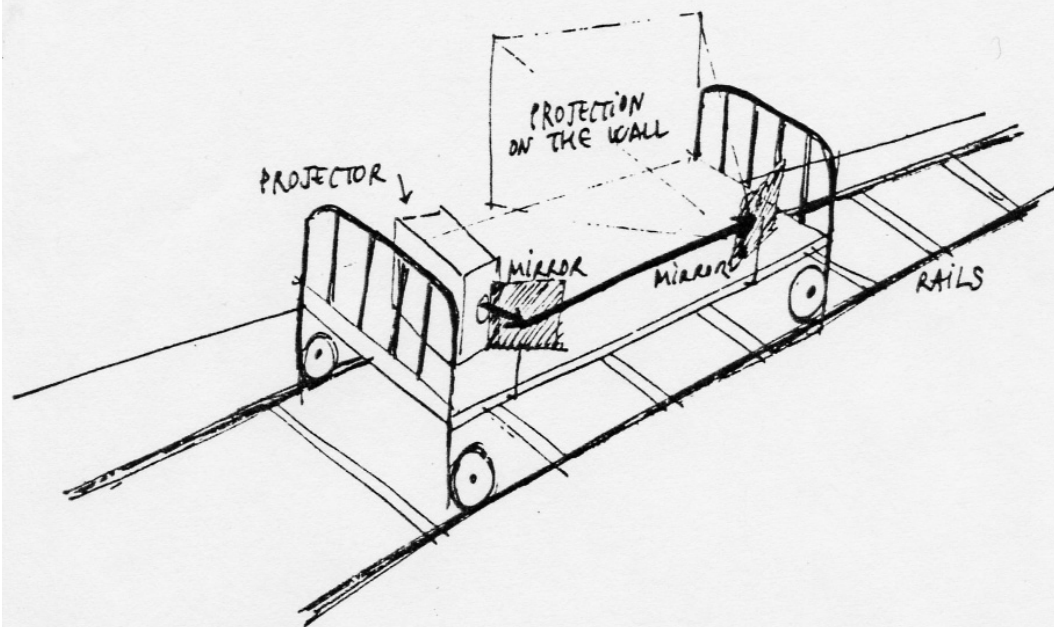
Al final y a modo de epílogo, la artista deja la cama inmóvil para, desdoblándose en su sombra, interferir en la proyección que a la vez muestra su sombra filmada...interactuando con su imagen virtual.

"if you get cut better bandage the knife"

(palabras de Beuys en una canción de  
Laurie Anderson "It's no the bullet"  
a reage tune for Chris Burden, 1977)



Se desenrolla el vendaje al igual que  
se retrocede en la memoria.



## **ESTANTE PARA UN LAVABO DE HOSPITAL, 1992.**

Instalación lumínica creada para: HOSPITAL MATERIAL HUMANO, un proyecto compartido con M. Theunissen e Y. Dröge. W' 139. Amsterdam.

Muro 4.50 x 2.30 m.

Proyector de diapositivas.

Armario, espejos, estante.

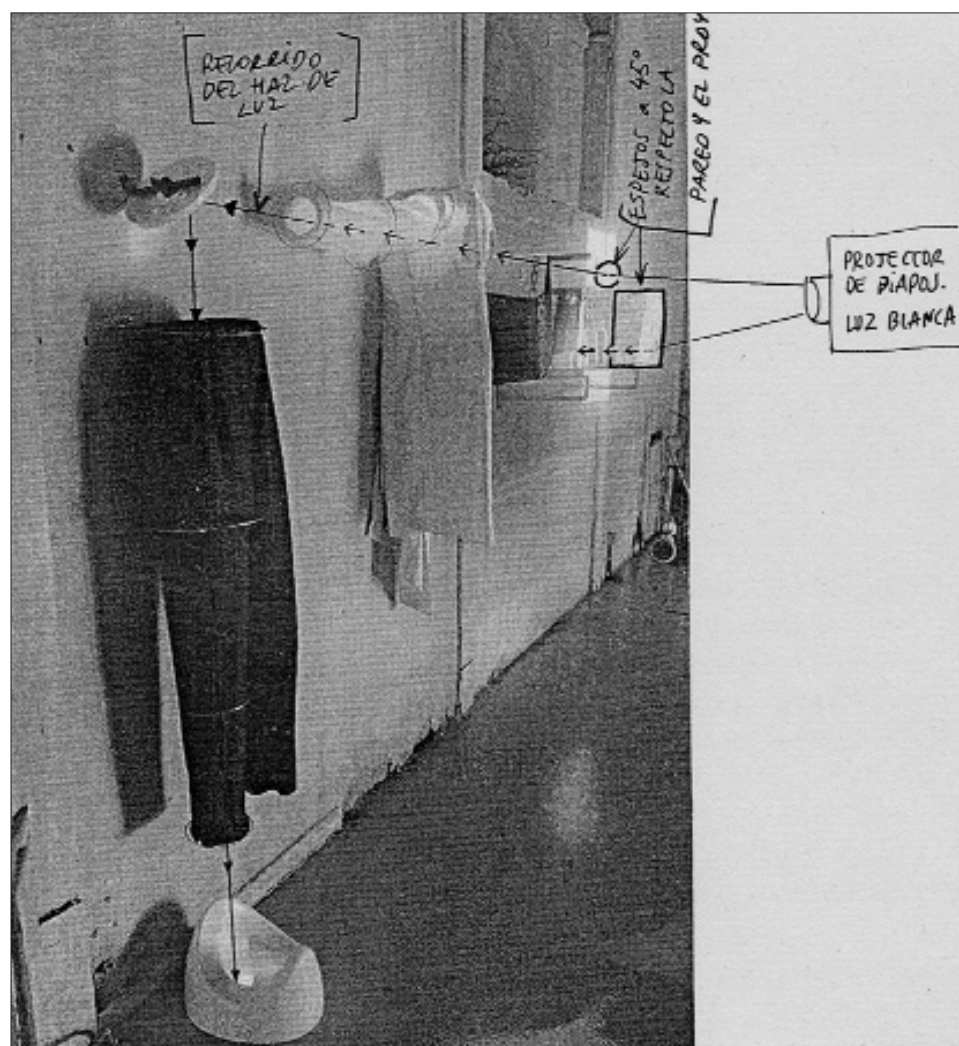
Productos de limpieza y medicinas.

Ropas con prótesis de aluminio.

Orinal infantil.

### **Descripción:**

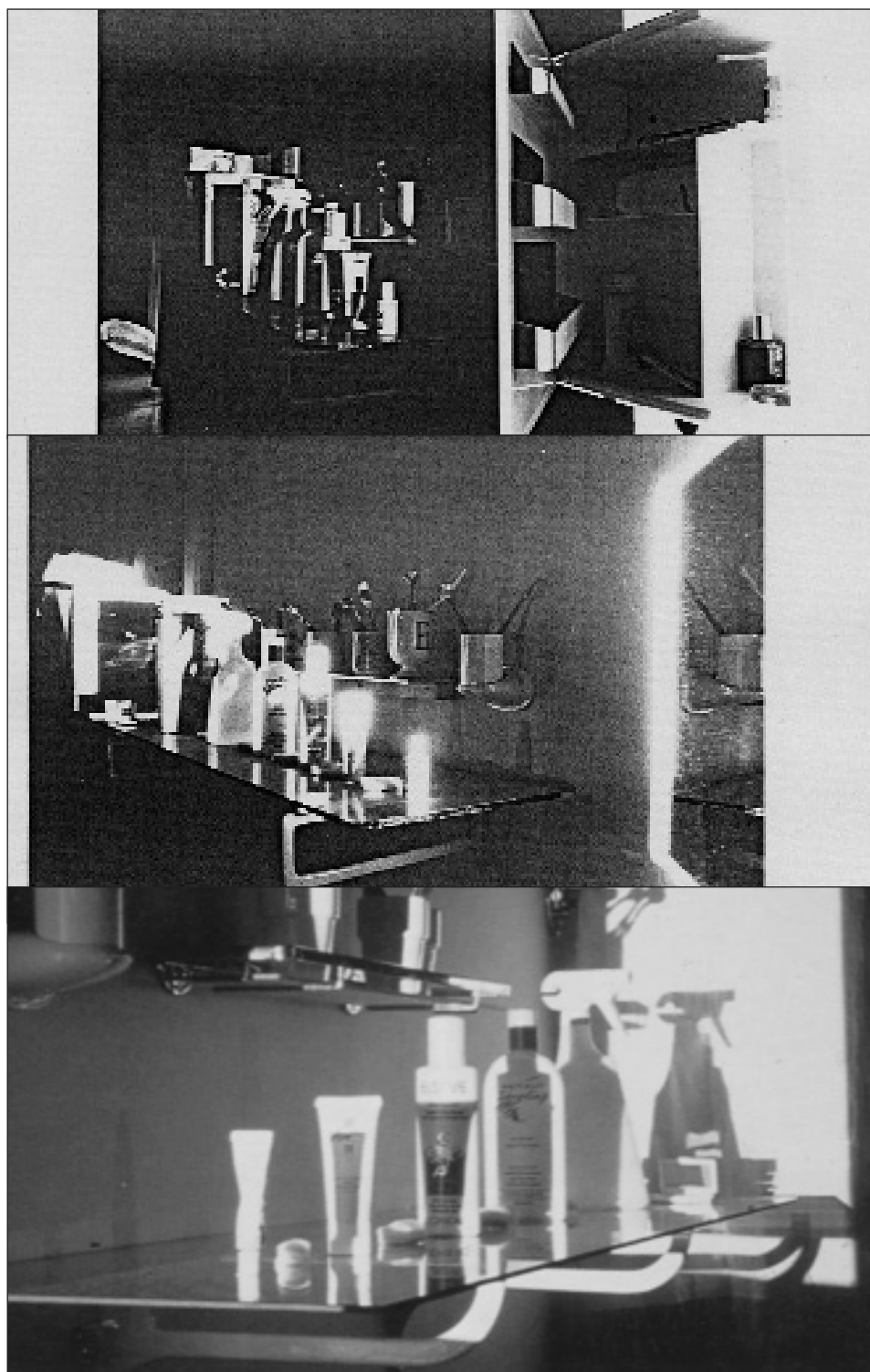
La puerta espejo de un armario de lavabo refleja un haz de luz y lo proyecta paralelamente al muro donde se encuentran dispuestos una serie de objetos. Su ordenamiento es aparentemente arbitrario y, sin embargo, depende de una lógica minuciosa, la del comportamiento físico de la luz. Es un recorrido objetual a modo de circuito energético cerrado. La ubicación de cada objeto respecto al siguiente como puro contenedor de una materia intangible y viva, la luz.



ESTANTERIA PARA UN LAVABO

instalación lumínica

(ESQUEMA DEL RECORRENT DE LA LLUM)



Vistas parciales de la estantería.  
Los envases son ordenados por tamaño e iluminados de tal forma que la sombra de cada silueta del inmediato anterior más pequeño se proyecta sobre el adyacente más grande.



# TRES OBJETOS PARA UN LAVABO. 1993.

## Tres objetos para un lavabo

La presencia corporal en un espacio lo desocupa

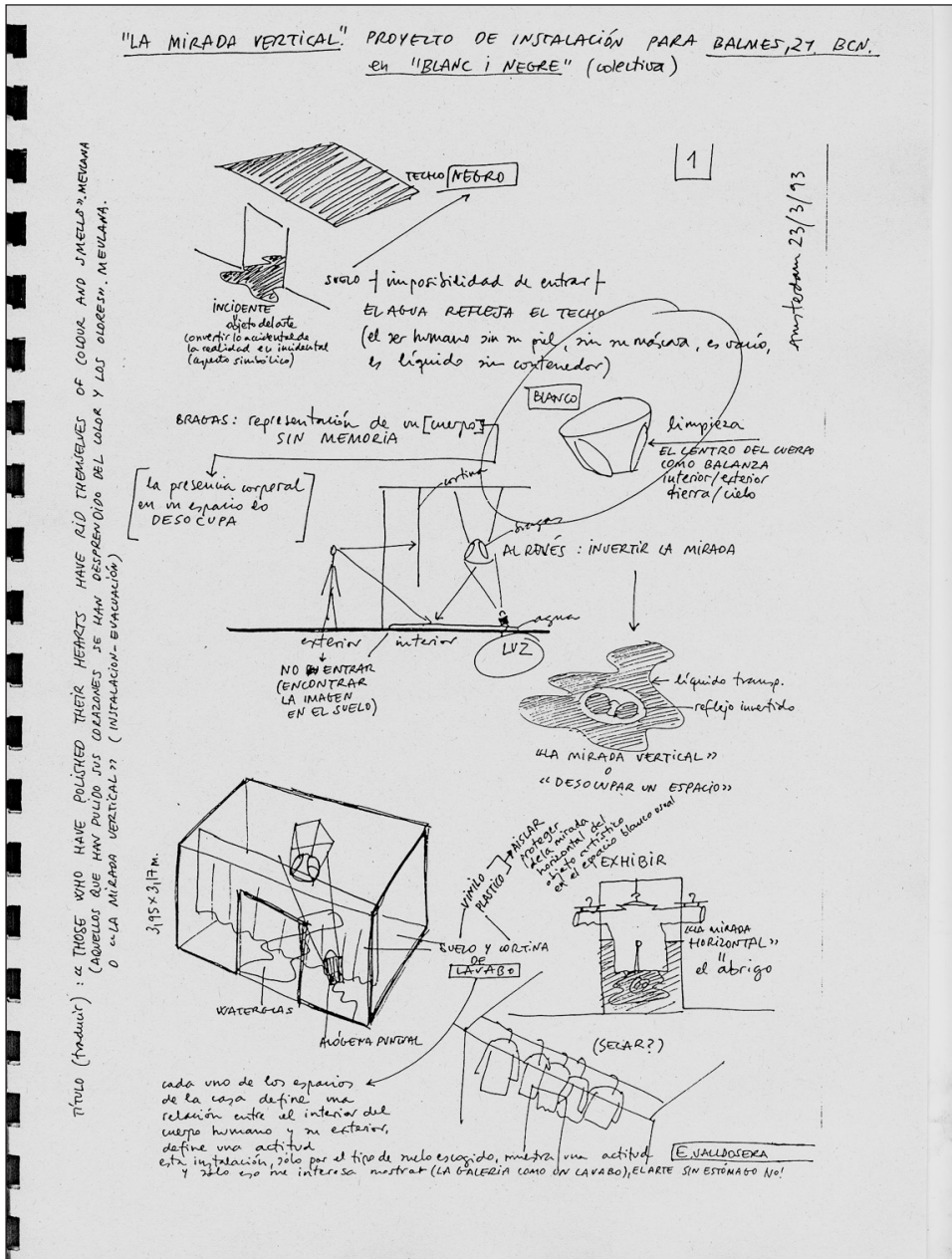
Cada uno de los espacios de la casa define una relación entre el interior del cuerpo humano y el exterior. Define una actitud.

La galería de Arte como un lavabo.

Venga a limpiarse la mirada

La instalación como una desocupación del espacio

Una inversión de la mirada hacia uno mismo.



### *La Mirada vertical*

*Estas piezas empezando con la mirada vertical, expresan la desconexión del cuerpo con la mente.*

*El ser humano sin su piel sin su máscara, es vacío, es líquido sin contenedor.*

*Dada la imposibilidad de acceder directamente al objeto (esas bragas) se desvela esa distancia entre el objeto y su materialización en la mirada del espectador, convirtiendo a este en el objeto mismo de la instalación.*

*El observante sólo puede determinar la existencia del objeto aislado tras las cortinas a través de su visión que se encuentra mediatizada por una segunda materia, el agua reflejante del charco gracias a una luz puntual.*

*Aislar proteger de la mirada horizontal (directa) determina ante del objeto artístico.*

*No entrar sino encontrar la imagen en el suelo. Las bragas aluden al centro del cuerpo como balanza interior-exterior, a mitad de camino entre pies y cabeza, cielo y tierra, el sexo como centro axial de estas direcciones: el observante y el observado.*

*La provisionalidad del agua estancada en el suelo acentúa el carácter incidental de la visión, acechada además por la configuración efímera de nuestra ubicación respecto a la pieza.*

*El objeto del arte es convertir lo accidental de la realidad incidental, convirtiéndola en símbolo.*

*Las bragas no se dejan ver a no ser que adaptemos pacientemente nuestro ojo al reflejo, dejando de mirar el agua –la superficie que contiene la imagen– para ver, con la cabeza baja, esa realidad superior.*

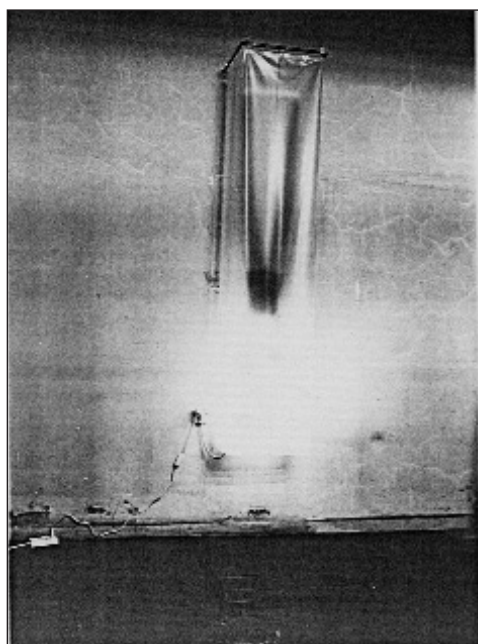
*Las bragas actúan como el negativo que en fotografía permite la fijación de las imágenes utilizando una fuente de luz como intermediario.*

### *Un café y unas quemaduras de cigarro*

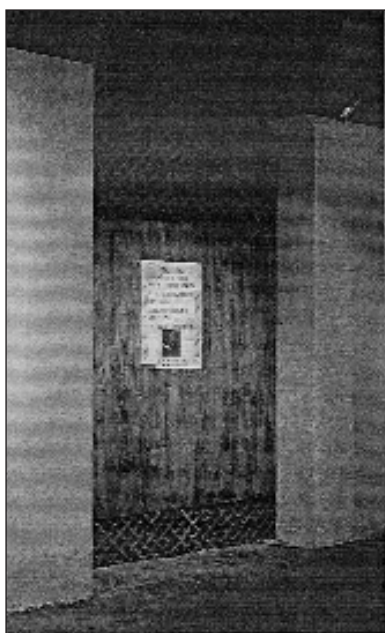
*Acabo de limpiar la mesa cuando nuevas manchas de café, como siempre, invaden la mañana. Me pregunto si no es un líquido, unas gotas preciosas que dosifican el dolor que siento correr verticalmente desde mi espalda al techo de la habitación que has dejado.*



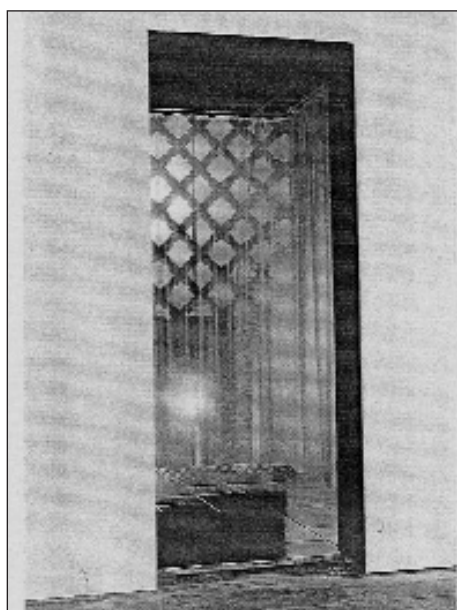




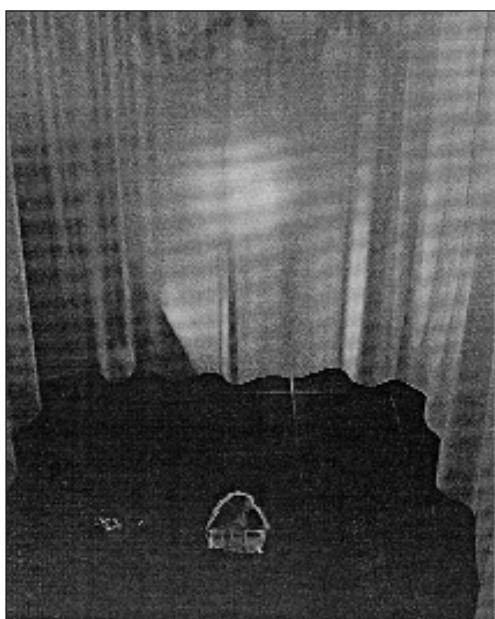
"LA MIRADA VERTICAL" (VERSIÓN I)



"LA MIRADA VERTICAL (VERSIÓN BALMORI, II)"  
(PUNTO 1. Pared amarilla + puerta)



"LA MIRADA VERTICAL (VERSIÓN II)"  
(PUERTA 2. Luminaria translúcida, lámpara,  
torreón castañico, presencia humana  
dentro de la cortina)



"LA MIRADA VERTICAL (VERSIÓN III)"  
(PUERTA 2. Vista del techo  
sola d'agua and reflexes)

Tres objetos para un lavabo.  
Fotografías

## "TRES OBJECTES PER A UN LAVABO"

\* presentada parcialment a la "Fira d'art contemporani",  
Bruxelles (Bèlgica). Març, 1993.

Formant part de "La casa", instal·lació de  
la galeria VAN RIJSBERGEN, Rotterdam (Holanda).

\* versió de "La mirada vertical" <sup>→ [VEURE FOTOGRAFIES]</sup> presentada a  
"Blanc i Negre", Balma 21, Barcelona.  
Abril, 1993.

\* properament a "Becas Banesto", Madrid. Febrer 1994.

\* característiques tècniques:

### 1. "La mirada vertical" (versió I)

- cortina de duxta 40x40x200 cm.
- terra de ceràmica 60x60 cm.
- aigua, roba íntima barnçada, làmpara.

### 2. "La concepció"

- estanteria de vidre 50x50 cm.
- calces i calçotets barnçats
- pared negra, làmpara

### 3. "El creixement horitzontal"

- reixa 63x50 cm.
- 4 calçotets barnçats, pines metàl·liques
- làmpara

[VEURE FOTOGRAFIES]

## APARENCES/APARIENCIAS, 92/96. Florencia, Lérída.:

El durmiente: sombras vacías, 1. 1994.

El durmiente:sombras llenas, 11. 1994.

Programa:

Vaciar las estancias de una casa asociando cada una a una parte o función del cuerpo.

Construcción de habitáculos humanos por medio de la luz.

Diferentes fotografías, fuentes de luz y proyecciones crean un desdoblamiento perceptivo en un espacio tridimensional:

a) Configuración azarosa de objetos cotidianos. Huellas, espacio verosímil, residuos, hábitos corporales, muestra de los tabúes y los ruidos del cuerpo: enfermedad, sexo, manías... los objetos son pruebas, restos de acontecimientos.

b) Configuración bidimensional que contradice (a) y nos proporciona una lectura simbólica de los objetos y los estados emocionales. Las proyecciones se solapan a las cosas y los signos a los objetos, el espectador se convierte en observador.

En Apariencias, EV trata de explicar su trabajo con el inconsciente y la compleja controversia entre luz y la oscuridad. *"El triunfo de la luz"*, anota en su cuaderno 1 y cita a Jung sobre la necesidad de hacer consciente la oscuridad:

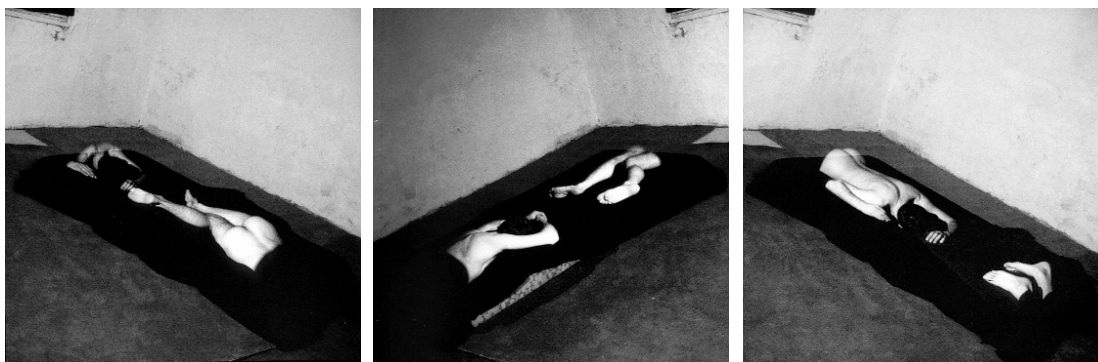
"No se consigue la iluminación por el hecho de imaginar figuras de luz, se consigue haciendo consciente la oscuridad" C.G. Jung.

*"El conocimiento occidental se basa en la certidumbre de las pruebas que otorga el mundo causal, y sin embargo nuestra experiencia se basa en la aparición sincrónica de acontecimientos ligados a objetos o contextos particulares: es el mundo de los afectos, escindido irremediablemente del universo lógico de las causas, el que nos obliga a autointerpretarnos con nuestro bagaje psíquico y emocional.*

*Me refiero al lenguaje de la verosimilitud creado en Apariencias (serie de trabajos, algunos de los cuáles se presentan aquí), la deconstrucción de un habitáculo humano por medio de la luz. Utilizo como material básico los envases o contenedores de productos de consumo ordinarios –relacionados con el aseo corporal o espacial, la alimentación, la enfermedad...-; paradoja de los fluidos corporales.*

*Cada uno de los espacios de esa casa configura una relación con una parte específica del cuerpo, entendido éste como víctima de la disfuncionalidad que sufre el individuo contemporáneo. Cada habitación pues, resume una actitud y un determinado tipo de sombra psíquica, pudiendo así elaborar una lectura somática de esta segunda piel que es nuestro espacio privado.*

*Presentando la dualidad entre el objeto material y su sombra proyectada, se percibe al fin la distancia que separa el objeto de su signo o representación. Al enfocar hacia la brecha que une ambos aspectos, el espectador tiene la oportunidad de restablecer el eje perdido al descubrir los mecanismos absolutamente transparentes por los cuales se exhiben realidades contiguas que no son sino una forma de apariencia."*



Tríptico. El Sonni, 1996  
Copia en color.  
110 x 130 cm. c/u.



Acompañando a este texto, EV presenta una extensa cita del libro *La enfermedad como camino* de Thorwald Dethlefsen y Rüdiger Dalhke. En él se relacionan nociones tales como el reflejo, la ilusión, la proyección la sombra y la enfermedad y defienden que lo que más preocupa al individuo es precisamente aquello que rechaza.

*“...Del mismo modo que de nuestro propio cuerpo no podemos ver mas que una parte, pues hay zonas que no podemos ver (los ojos, la cara, la espalda, etc.) y para contemplarlas necesitamos del reflejo de un espejo, también para nuestra mente padecemos de una ceguera parcial y sólo podemos reconocer la parte que nos es invisible (la sombra) a través de su proyección y reflejo en el llamado entorno o mundo exterior. El reconocimiento precisa de la polaridad. El reflejo, empero, sólo sirve de algo a aquel que se reconoce en el espejo: de lo contrario, se convierte en una ilusión (...) El que vive en este mundo y no reconoce que todo lo que ve y lo que siente es él mismo, cae en el engaño y el espejismo.(...)*

*...Cada identificación que se basa en una decisión descarta un polo. Ahora bien, todo lo que nosotros no queremos ser, lo que no queremos admitir en nuestra identidad, forma nuestro negativo, nuestra sombra. (...)*

*Proyección significa, pues, que con la mitad de todos los principios fabricamos un exterior, puesto que no lo queremos en nuestro interior. (...) Esto entraña una ley irónica a la nadie puede sustraerse: lo que más ocupa al ser humano es aquello que rechaza. Y de este modo se acerca al principio rechazado hasta llegar a vivirlo.*

*...La sombra produce la enfermedad, y el encararse con la sombra cura. (...)*

*Un síntoma siempre es una parte de sombra que se ha introducido en la materia. (...) Por lo tanto, el síntoma completa al hombre, es el sucedáneo físico de aquello que falta en el alma...”*



Mujer Botella, 1995, 170 x 170



Apariencias 92-96.  
"El durmiente sombras llenas, II" 1994  
Copia en color 130 x 130

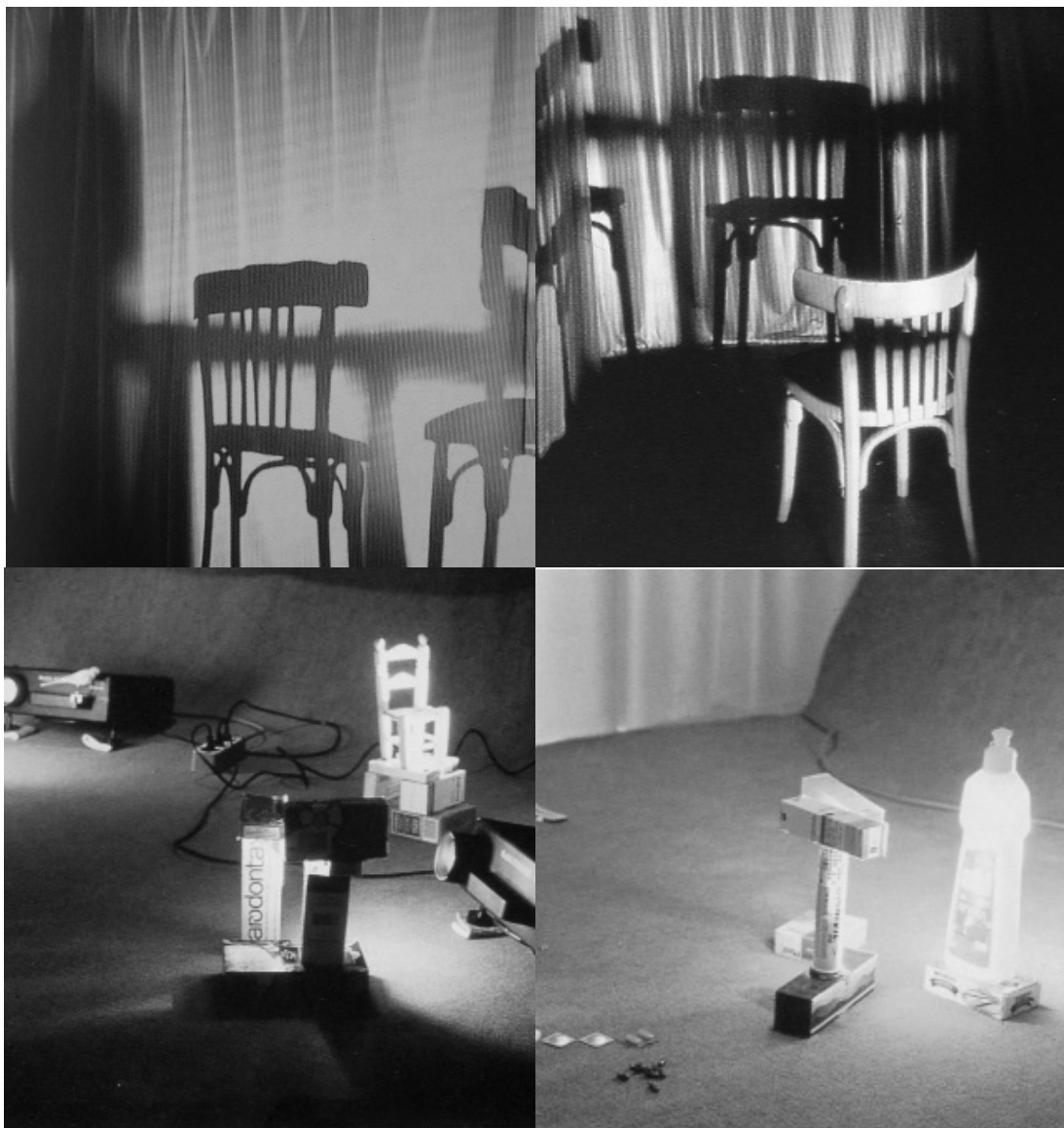
Apariencias 92-96.  
"El durmiente sombras vacías, I" 1995  
Copia en color 130 x 130

Con la serie Apariencias, EV continúa planteando problemas de interacción de su propio cuerpo con objetos personales y residuos cotidianos, hasta el punto de utilizar el cuerpo cada vez más como "fondo" etéreo, semiausente, semitransparente. Las "figuras" pasan a ser las sombras de los objetos proyectados sobre, a través o a pesar de su cuerpo. Esta estrategia de deslizamiento de figura a fondo del cuerpo y de rescatar del fondo, para convertirlas en figura, las huellas y evidencias de su mundo personal, es la primera característica que vamos a encontrar en el Amor..., la Caída y Envases.



## EL COMEDOR. LA FIGURA DE LA MADRE. 94/95

Una cortina translúcida encierra un espacio. Este se ha convertido en una pantalla a través de la cual se pueden observar desde el exterior, las sombras proyectadas formando una escena familiar: mamá sirve la sopa y nadie se ha a la mesa sentado aún. Cuando finalmente el espectador accede al interior se encuentra con tan sólo una silla, una estufa de gas y varios envases (de comestibles y medicinas) esparcidos ordenadamente por el suelo. Unos focos proyectan sus sombras aumentándolos o doblándolos.



El comedor. la figura de la madre, 94/95

Fotografías de la instalación. Detalles con los objetos origen de la proyección, la silla en miniatura y el envase zona trasera de la cortina.

Cortesía de la galería Helga de Alvear, Madrid.

## ENVASES: El culto a la madre. 1996.

1. Mujer-semilla. Dibujo montaje 6
2. Trinidad. Dibujo montaje 7
3. Hada. Dibujo montaje 8
4. Seductora. Dibujo montaje 9

### Técnica:

“Serie de 4 instalaciones lumínicas: proyecciones de luz que recrean las sombras de varios envases de productos de limpieza”.

### Instalación general:

“El espacio total que ocupan las instalaciones lumínicas es de un mínimo de 9x9 m. dividido en 4 secciones, un espacio para cada instalación. La altura mínima 4,50 m.

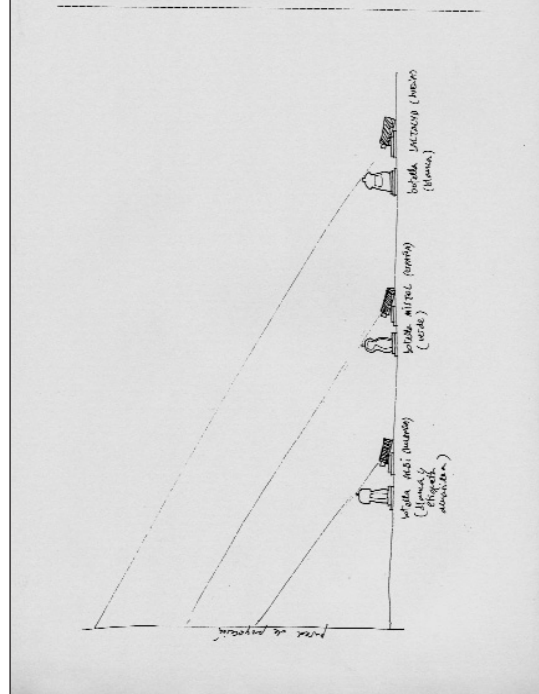
Las instalaciones lumínicas van acompañadas de una serie de 6 fotografías en blanco y negro de antiguas vasijas enmarcadas, de diversos tamaños y un estante con una vasija antigua y una botella de limpiacristales, con una nota: esta vasija fue encontrada en el subsuelo cuando mi padre estaba cavando los cimientos de nuestra casa familiar”

*“Concebida para el espacio remodelado de una iglesia, las instalaciones de Envases transmutan en signos las sombras producidas por envases domésticos de limpieza al ser iluminados por un proyector contra una pared. Las siluetas de las botellas son contempladas a gran escala, superponiéndose sus perfiles de tal forma que nos recuerdan cuerpos femeninos. Visualizan diferentes aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer esposa y madre, madre-hija o asociaciones simbólicas como la mujer seductora...*

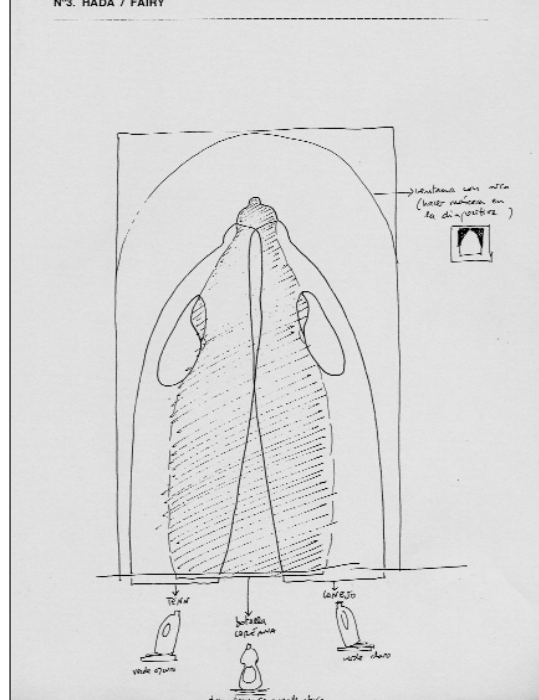
*Los envases con sus formas curvas y sus líquidos coloreados no son sino formas actualizadas de aquellas antiguas vasijas que contenían desde alimentos hasta las cenizas de los muertos. Y básicamente hoy pertenecen al territorio femenino.*

*Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso”.*

Envases: el culto a la madre / Vessels: the cult to the mother  
Nº 1: MUJER-SEMILLA / WOMAN SEED

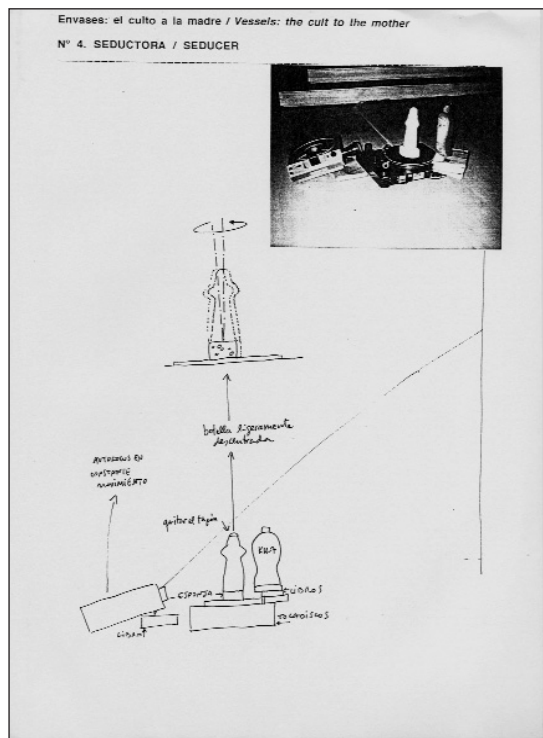
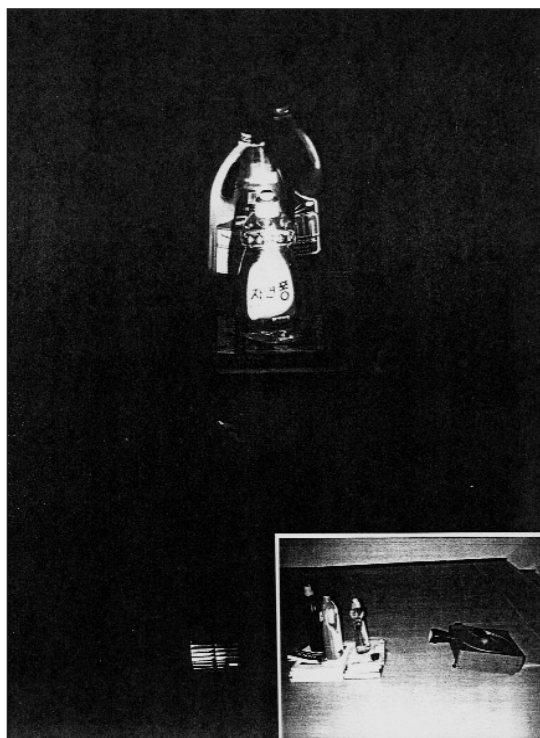
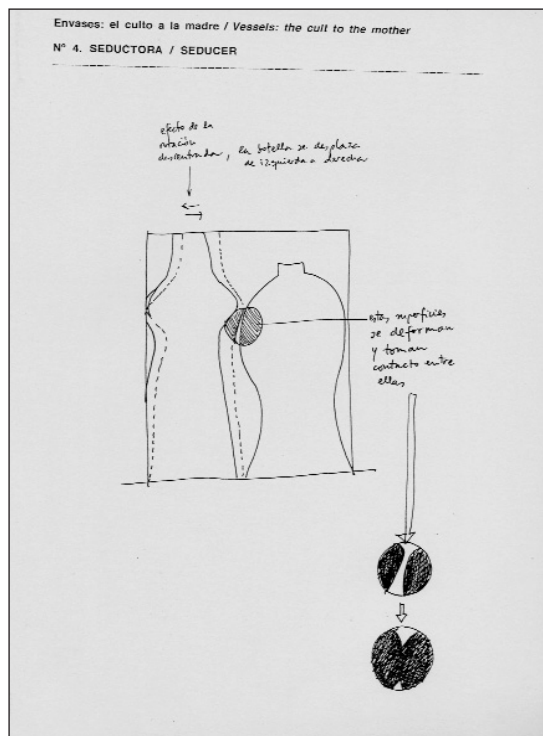
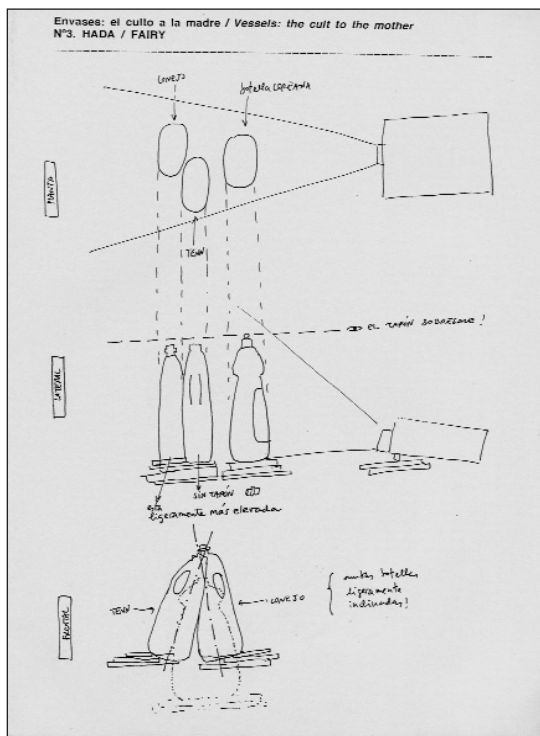


Envases: el culto a la madre / Vessels: the cult to the mother  
Nº3. HADA / FAIRY



Envases: el culto a la madre. Mujer semilla.  
Dibujos de instrucciones 2

Envases: el culto a la madre. Hada.  
Dibujos de instrucciones 1



Envases: el culto a la madre. Hada.  
Dibujos de instrucciones 2  
Envases: el culto a la madre. Seductora.  
Dibujos de instrucciones 1

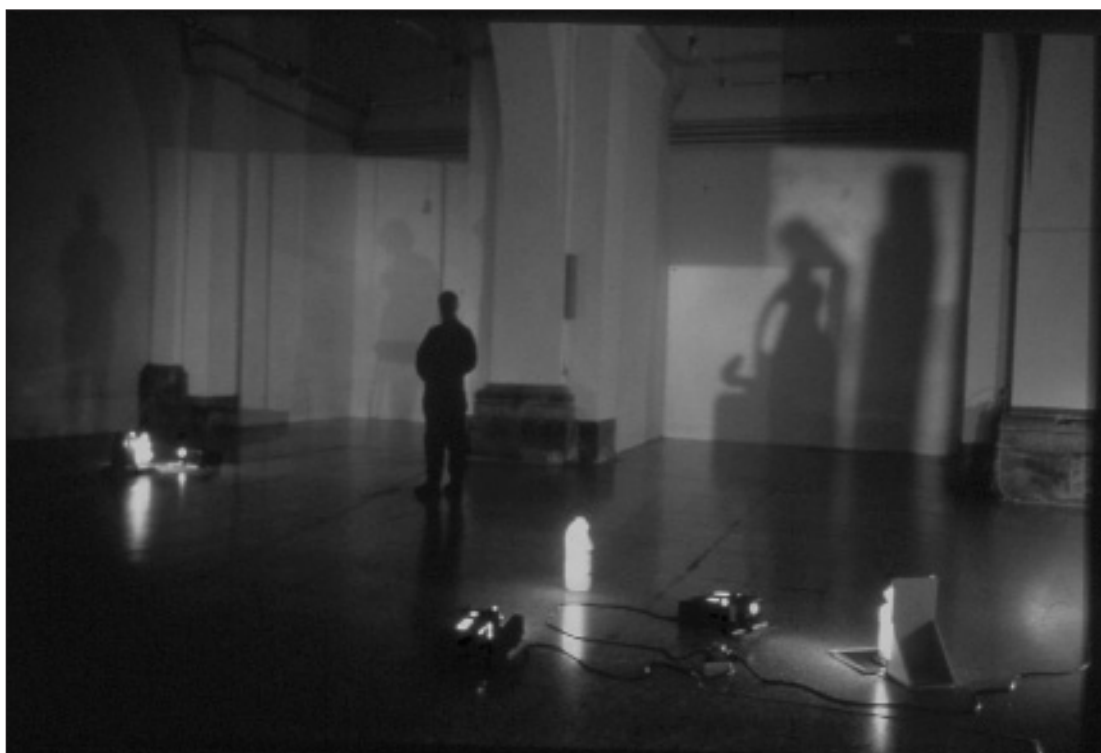
Envases: el culto a la madre. Hada.  
Dibujos de instrucciones 1  
Envases: el culto a la madre. Seductora.  
Dibujos de instrucciones 2







Envases; el culto a la madre. La mujer Semilla.  
Fotografía



Envases: el culto a la madre. Trinidad y Hada.  
Fotografías.





Envases; el culto a la madre. Seductora.  
Fotografía

**LOVE'S SWEETER THAN WINE.**  
El amor es más dulce que el vino. 1993-94.  
Tres estados en una relación.

Habitación nº1. Infinito: "tócala de nuevo".

Habitación nº2. Concéntrico-excéntrico:

"ni contigo ni sin ti".

Habitación nº3. Traslapo: "es cuando estamos solos que podemos estar juntos".

### Técnica

"Tres habitaciones de unos 3 x 4 cm. intercomunicadas y a oscuras.

- 1. 2 proyectores de diapositivas con lentes 85 mm, 1 tocadiscos, 1 espejo 90 x 35 cm, vasos de vino, botellas de bebidas.
- 2. 1 proyector de diapositivas con lente 85 mm, 1 tocadiscos, vasos de vino, 1 espejo, botella de trementina, botella de lavaplatos.
- 3. 2 proyectores de diapositivas con lentes 50 mm, vasos de vino, botellas de limpiacristales y leche, libros; postales, frases escritas en el muro, alfombras de 240 x 170 cm".

### Descripción

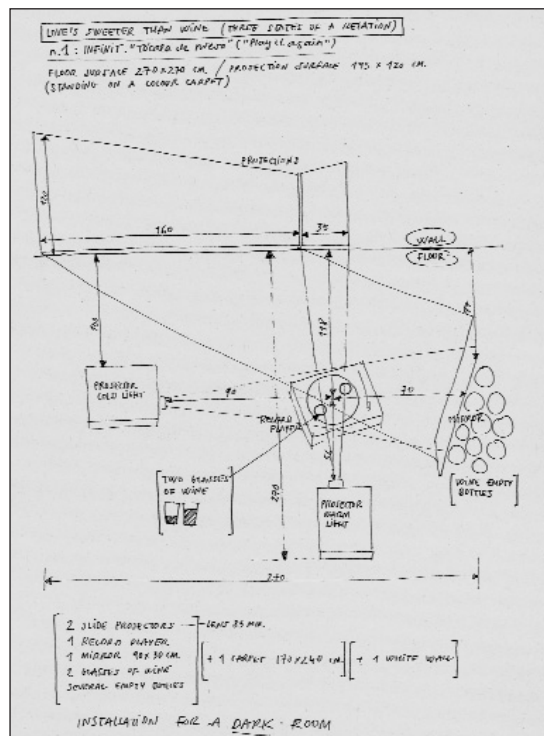
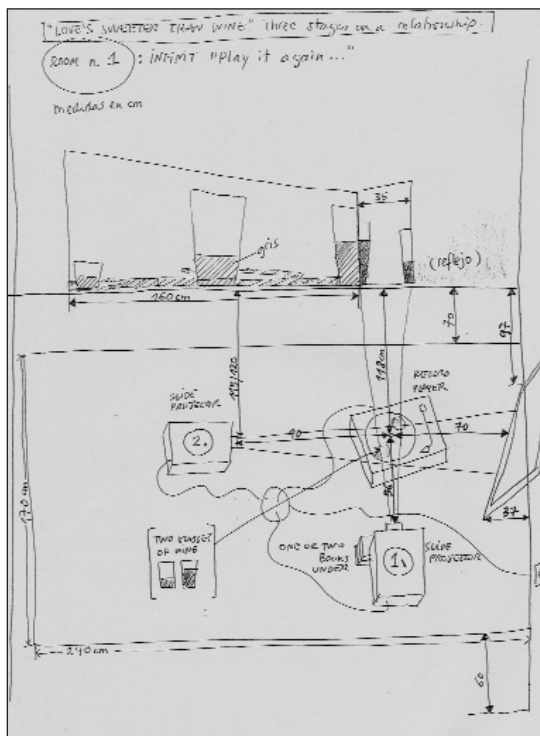
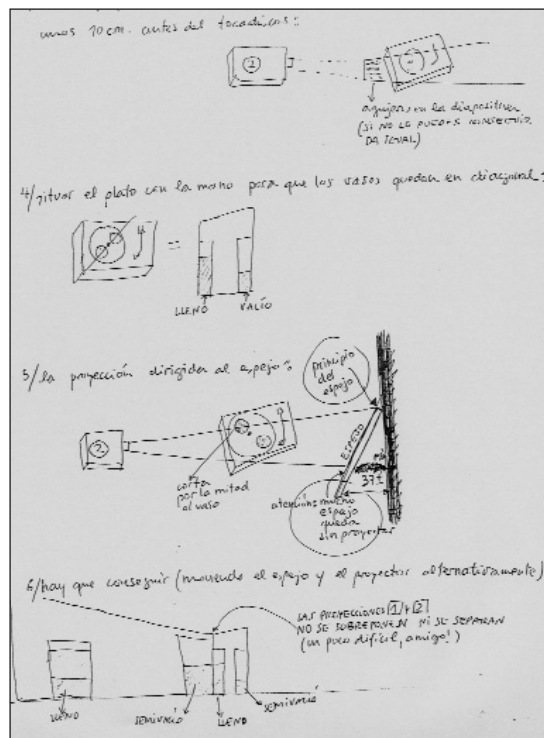
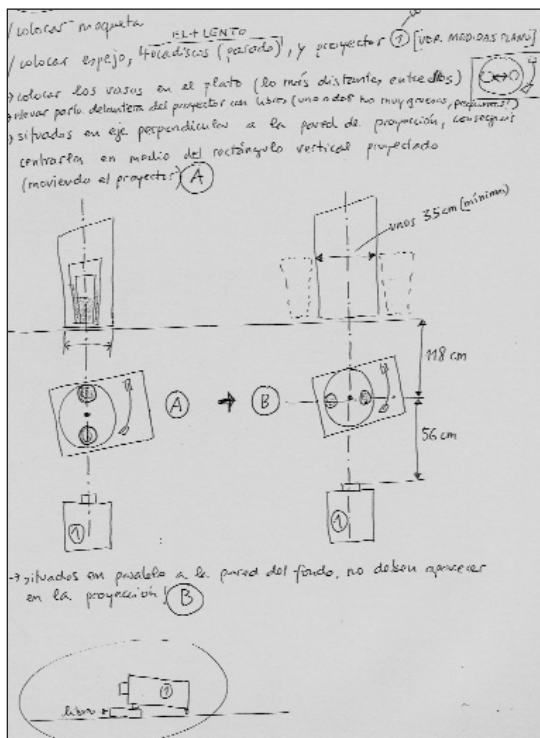
"Tres espacios consecutivos muestran tres diferentes distribuciones de aproximadamente los mismos elementos. Simulan tres momentos en el tiempo de la misma habitación, abandonada recientemente por sus habitantes circunstanciales.

Varias fuentes de luz combinadas con espejos yacen entre las cosas aparentemente abandonadas en el suelo como después de una fiesta y proyectan sus sombras en los muros contiguos.

Algunas de ellas colocados encima de un tocadiscos girando proyectan sus sombras a modo de secuencia fílmica repetida sin fin.

Las imágenes resultantes en las proyecciones se contradicen y añaden significado a las configuraciones físicas de las cuales nacen: los cambios de escala, de número y de localización de esos elementos aportan información sobre la relación entre los seres a los que representan.

Nuestra representación mental de los seres con los cuales estamos relacionados emocionalmente dependen de nuestras propias proyecciones hacia ellos".

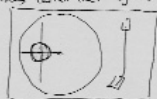


El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
 Habitación n.º 1. Infinito: "tócala de nuevo".  
 Dibujos de instrucciones 1  
 Dibujos de instrucciones 2  
 Dibujo montaje 1  
 Dibujo montaje 1 (versión 2)

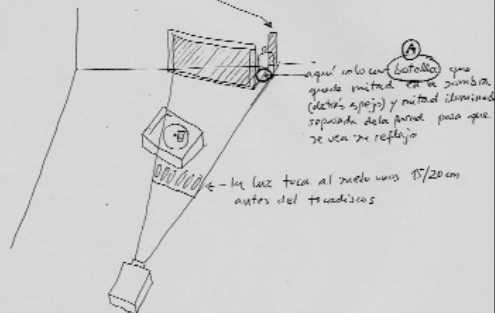
zona n. 2

colocar espejo

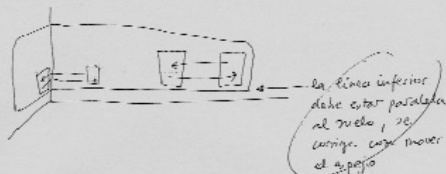
colocar <sup>el + espejo</sup> forro. El vaso va situado aproximadamente hacia el  
la mitad del radio del plato o más cerca del eje:



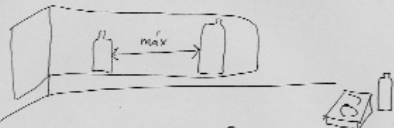
1/ situar proyector [totalmente desenfocado: las esquinas de la  
proyección en la pared estarán redondeadas.  
2/ la proyección ocupa casi toda la superficie del espejo. Entonces  
desplazar la luz hacia la derecha y así una parte de la  
proyección ilumina la pared. (solo una pequeña franja vertical)



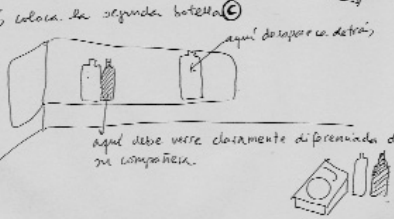
4/ para encontrar la orientación correcta del proyector, mover el  
cubo (con la mano en el plato, no enchufado con el forro) y  
y fíjate en el resultado de su sombra.



5/ coloca botellas. Primera una sola. Debe, avanzar su lugar  
en el suelo buscando que en la proyección, los dos  
reflejos estén lo más distanciados posible.

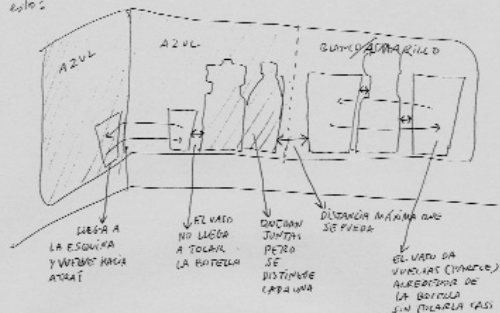


6/ después, coloca la segunda botella C. Aquí, desplace a detrás.  
Aquí debe verse claramente diferenciada de  
su compañera.

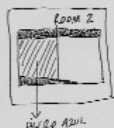


zona n. 2.

7/ ahora mover el vaso y todo lo demás hasta conseguir  
solo:

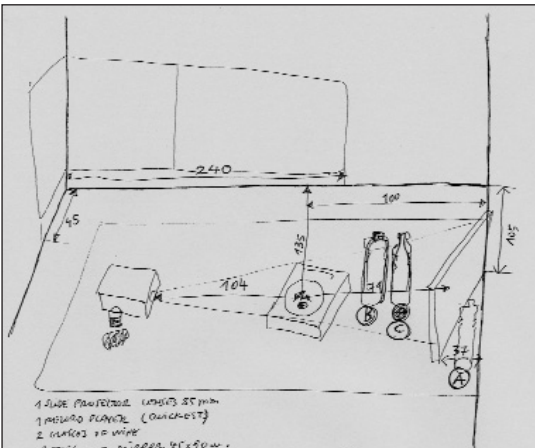


8/ si la DIAPPOSITIVA NO CUMPLE, RETÓRALA



9/ escribir en la pared

not with you,  
not without you



1. SUELO PAVIMENTO LIGERO 55 mm  
2. PARED PARED (CONCRETO)  
3. MUEBLES DE VINO  
4. BOTELLAS = MUEBLES PAVIMENTO.

botella A botella con el líquido de color

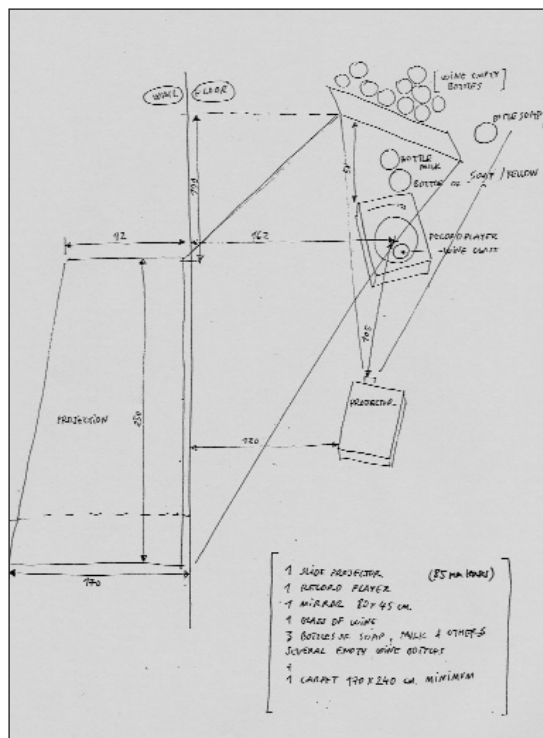
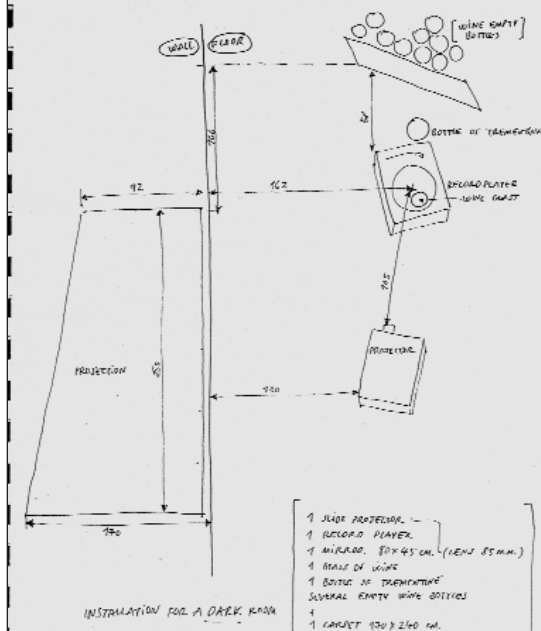
B botella de leche

C (al contrario de la fotografía) botella <sup>de vidrio transparente</sup>  
si puede ser de color verde (vacío) o de vino  
rojo (llena)  
que se vea su color  
en la proyección

El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
Habitación nº2. Concéntrico-excéntrico: "ni contigo ni sin ti".  
Dibujos de instrucciones 1  
Dibujos de instrucciones 2  
Dibujos de instrucciones 3  
Dibujos de instrucciones 4



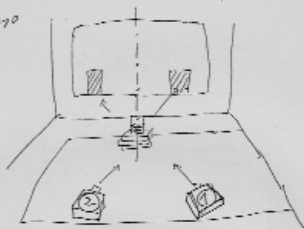
n. 2: CONCENTRIC-FRONTIER. "Mi contigo ni int'e" ("Not with you, not with floor. SURFACE 350 X 220 / PROTECTION SURFACE 250 X 170 CM.  
(STANDING ON A COOLER CART)



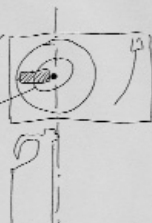
0794 LA-3

NO TENGO LENTES DE 45 MM. ASÍ QUE NO PUEDO DARTE MEDIDA SINO EXPLICAR LO QUE DEBAMOS CONSEGUIR EN LA PROTECCIÓN.

(desenfocados)  
colocar el vago en el centro y los proyectores ① y ② pin.  
dispositiva, ~~asi como el batallón~~ para conseguir 2 son  
del mismo vago



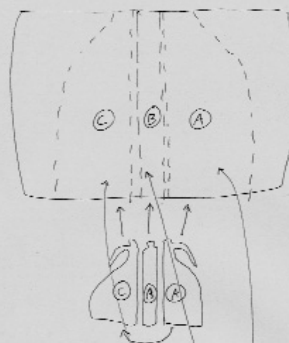
7/ valorar la Entella de GLASSEX an



tocando al eje del plato!

συν 4.3

→ la proyección está así



3/ colocar las diapositivas y la botella

- cuando el globox está en posición (B), el vaso de la derecha tiene que desaparecer, también la botella no se ve. FOTO B
- cuando el globox está en posición (C) debe aparecer la botella. FOTO C
- cuando el globox está en posición (A) aparecen 2 vasos y la botella no se ve. FOTO A

ESTO SE DEBE A LA DISTINTA INTENSIDAD DE LUZ. PUEDES AÑADIR O QUITAR LUZ AL PROYECTOR (2) AJUSTÁNDOLO O AJUSTÁNDOLO DE LA PAJETA, O BIEN CAMBIANDO SUS FILTROS (DE LA DIAPYCNIA)

Habitación nº2. Concéntrico-excéntrico: "ni contigo ni sin ti".

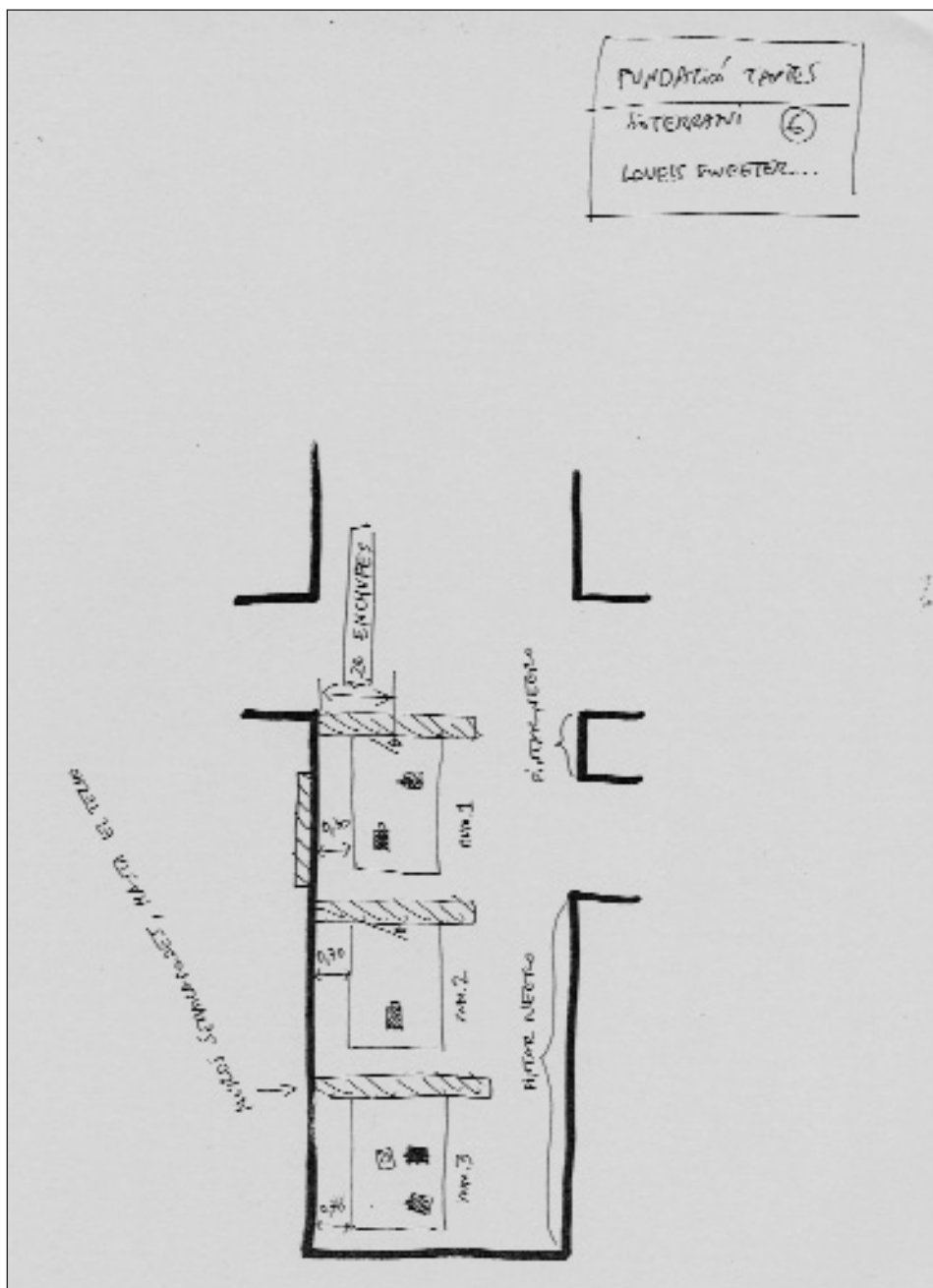
Dibujo montaje 2, cambio de botellas (versión 2)

Habitación n°3. Traslapo: "es cuando estamos solos que podemos estar juntos".

### Dibujos de instrucciones 1

## Dibujos de instrucciones 2

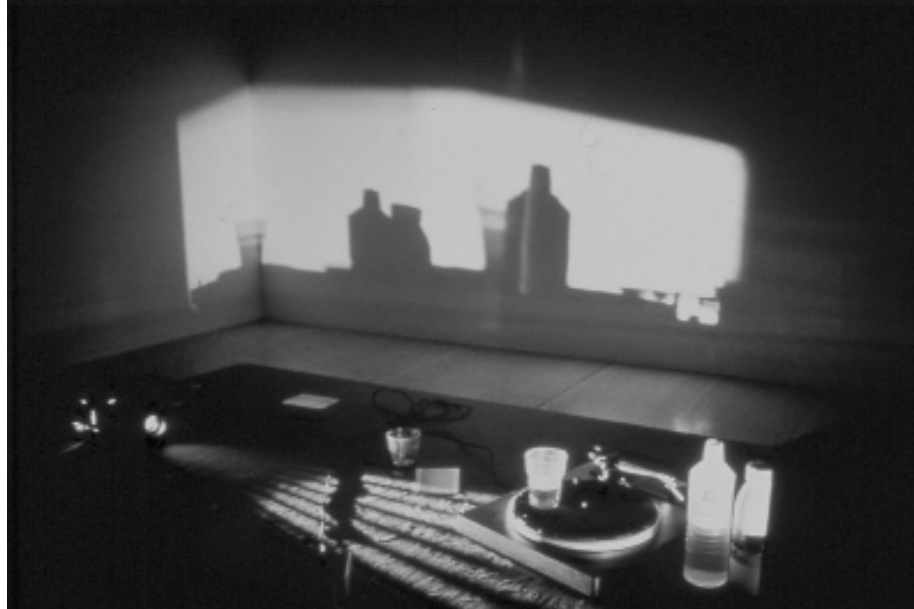
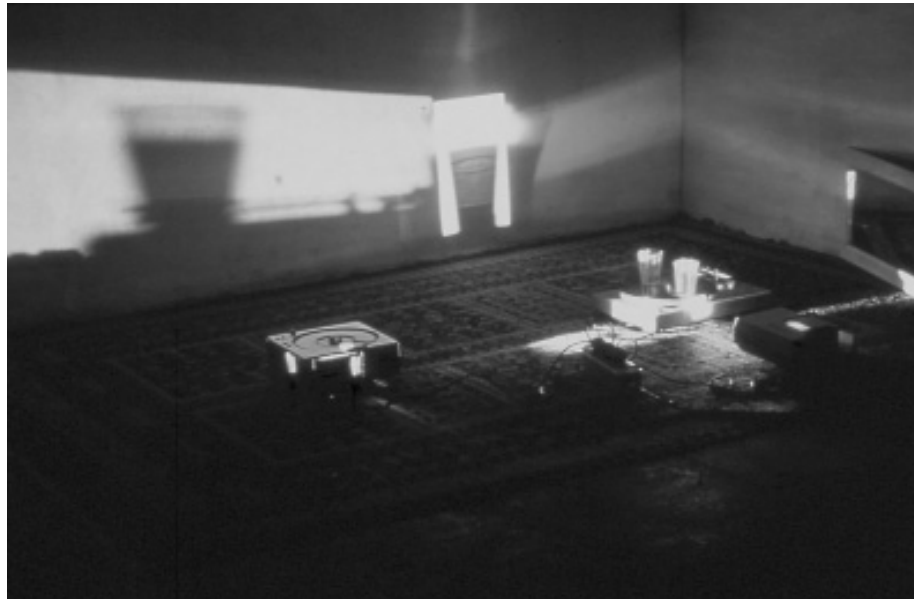




El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
 Dibujos de montaje Fundación Tapies,  
 Barcelona, 2001.  
 Planta.

El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
 Fotografías Habitación 1. Infinito: "tócala de nuevo".  
 Habitación 2. Concéntrico-excéntrico: "ni contigo ni sin ti".  
 Habitación 3. Traslapo: "es cuando estamos solos que podemos estar juntos".  
 "Cortesía galería Helga de Alvear, Madrid"







El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
Fotografía general de la instalación. 1  
"Cortesía galería Helga de Alvear, Madrid"



El Amor es más dulce que el vino. 93/94  
Fotografía general de la instalación. 2  
"Cortesía galería Helga de Alvear, Madrid"

**LA CAÍDA.** Salir de las llamas para caer en las brasas. 1996.  
Dos hechos consecutivos sincronizados en un sólo mecanismo.  
**LA CAIGUDA.** Fugir de les flames per caure a les brasas.  
Dos fets consecutius sincronizats en un sol mecanisme.  
**THE FALL.**

En el 97, con ocasión de su videoinstalación La Caída en la sala Metrònom, EV declara *"al principio, toda mi obra giraba en torno a mí. Yo tenía que ser la artista, la modelo, protagonizar todo el proceso; tenía necesidad de conocerme a mí misma para poder entender a los demás. Con el tiempo he superado esta necesidad, y ahora mi trabajo habla de otra gente, cada vez hay más personas en mi obra."*

Técnica.

Instalación lumínica y videográfica.

Habitación de 7 x 14 m. con un pasillo adyacente de dimensiones variables.

Proyector de vídeo y proyector de diapositivas.

Caja de espejos giratoria con dispositivo que la sincroniza con el videoproector.

Muebles y diversos objetos domésticos: muebles en miniatura, productos de limpieza y de comestibles, algunos sobredimensionados respecto a su tamaño habitual.

Descripción.

"Girando interminablemente por los muros de una gran habitación, se proyectan un vídeo y un haz de luz. La filmación muestra dos franjas verticales de luz que se desplazan en un travelling continuado por las diversas estancias de una casa. Vemos un hombre y una mujer moviéndose en ella en perfecta intimidad.

Gracias a una caja de espejos rotatoria, la proyección videográfica se desplaza por los muros de la sala al mismo ritmo en que se filmó, pero a medio camino, una de las franjas iluminadas da marcha atrás súbitamente, coincidiendo con un accidente entre la pareja, para desaparecer acto seguido. Mientras, la otra franja se funde en un haz de luz real.

Proveniente de un proyector de diapositivas, la franja de pura luz barre la pared peinando por el camino a un grupo de objetos apilados en un lado de la sala, de forma que sus sombras aparecen sobredimensionadas. Como si fuera el negativo de lo que hemos estado viendo en el vídeo, las sombras se desplazan levemente unas por encima de las otras, imitando la filmación. Son objetos cotidianos y son la replica exacta de los muebles y cosas de la casa filmada, solo que sus tamaños han sido dramáti-

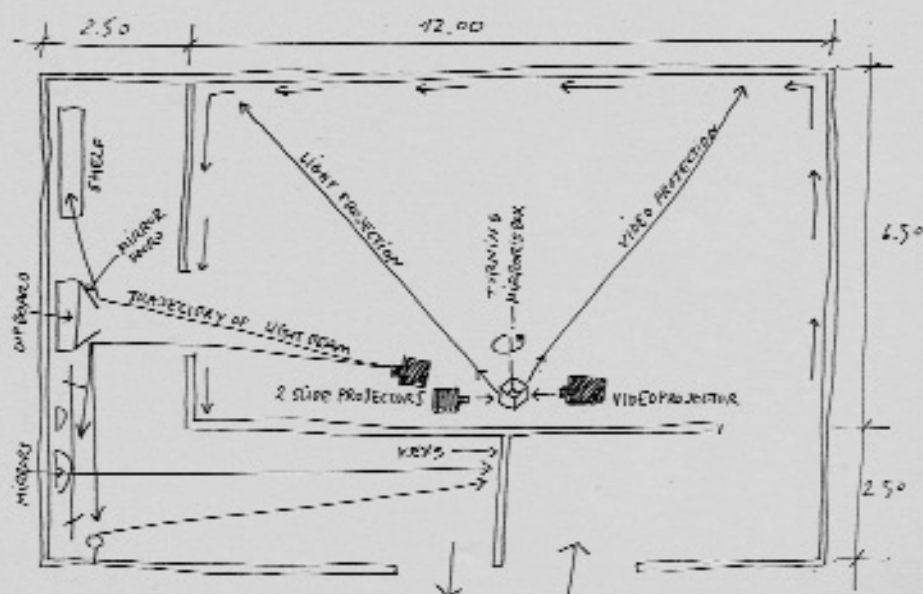
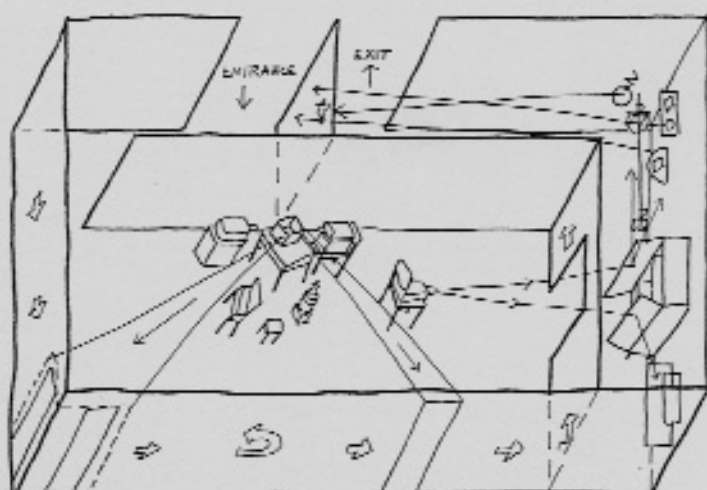
camente alterados.

Finalmente la luz se cuela por un pasillo adyacente a la sala, rebota en las puertas semiabiertas de un armario ropero y de nuevo, dos franjas verticales iluminan una serie de objetos, de modo que sus sombras van conectando significativamente unas cosas con otras.”

*“La Caída atrapa al espectador como si de una tela de araña se tratara, física y mental. Digo física porque una vez dentro de la sala el espectador no puede evitar interponerse a la proyección. Su propia sombra viene a formar parte del paisaje doméstico proyectado, convirtiéndose muy a pesar suyo en un intruso. Digo mental porque la presencia de la pareja paseándose por la casa crea un suspense que no acaba de resolverse. Las franjas luminosas intentan seguir los pasos de los personajes, sin coincidir nunca exactamente, creando una tensión continua. Una repetición incansable con variantes suficientes como para reforzar la asincronía entre los ritmos de filmación y de proyección. Súbitos cambios de escala, sonidos que se escapan de un mundo que se hunde en la oscuridad. Intercalados vemos varios posibles desenlaces, que desembocan siempre en el mismo principio. Por mucho que intenten distintas actitudes, por mucho que las circunstancias varíen, parece que su comportamiento respondiera a una severa ley del destino que los hubiera programado. La violencia y la ternura se concatenan en un bucle sin fin. Personas y objetos se confunden en sus sombras y terminan siendo parte indisoluble de su entorno. Toda la casa se anima y el objeto más banal se tiñe de emoción, actúa y siente, mientras que el hombre y la mujer se ven conducidos al borde de la categoría de objetos.*

*La Caída continúa principalmente la búsqueda de la percepción del movimiento dentro del movimiento. Pretende producir una inmersión en el tiempo interno y subjetivo, de los acontecimientos y las personas, realizando el desajuste con su tiempo externo y objetivo. Pero sobre todo es la explosión de una inquietud emocional, autocrítica y molesta, pues cuestiona los géneros al codificar una posible psicología femenina.*

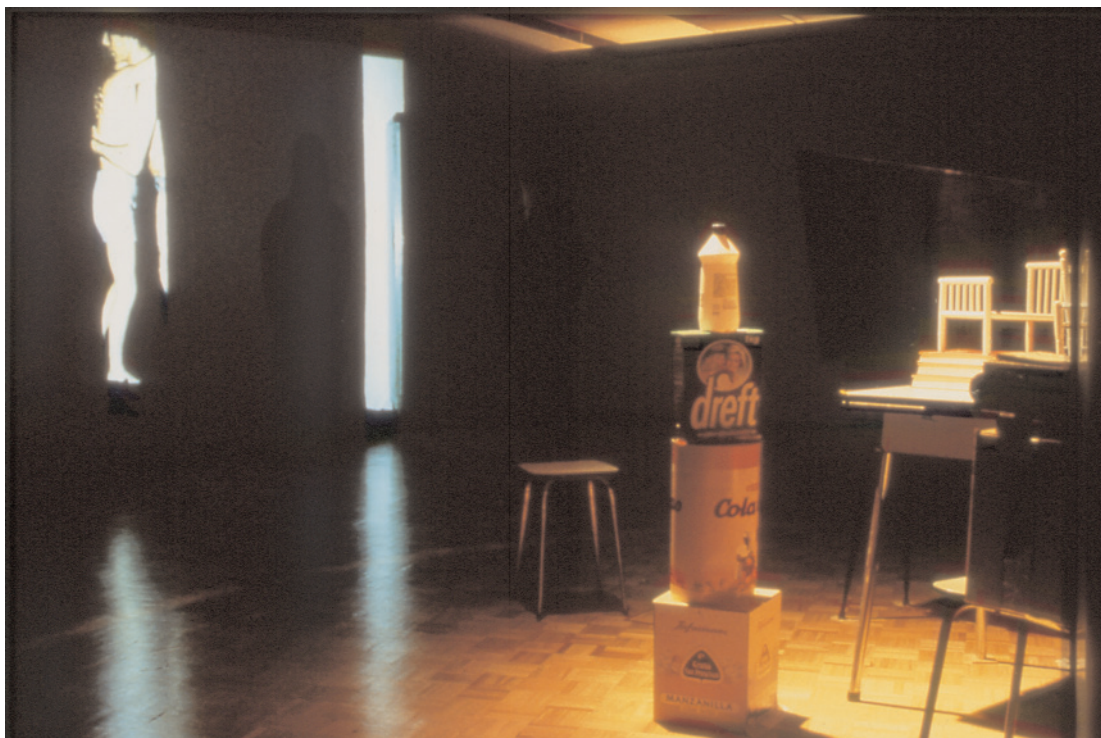
*He seguido tres momentos consecuentes en mi trayectoria artística. Al principio se trataba de la búsqueda de uno mismo mediante la introspección del propio cuerpo como el único instrumento posible. Después proyecté el individuo en el espacio y las cosas cotidianas, realizando un vaciamiento de la casa del yo. Con La Caída he ido al encuentro del otro, patético si se quiere, dentro de este contexto premonitorio. Un encuentro fracasado, incluso, porque el infierno no tiene formas que puedan explicarse sin la profunda alteración perceptiva que este tipo de viaje representa.”*



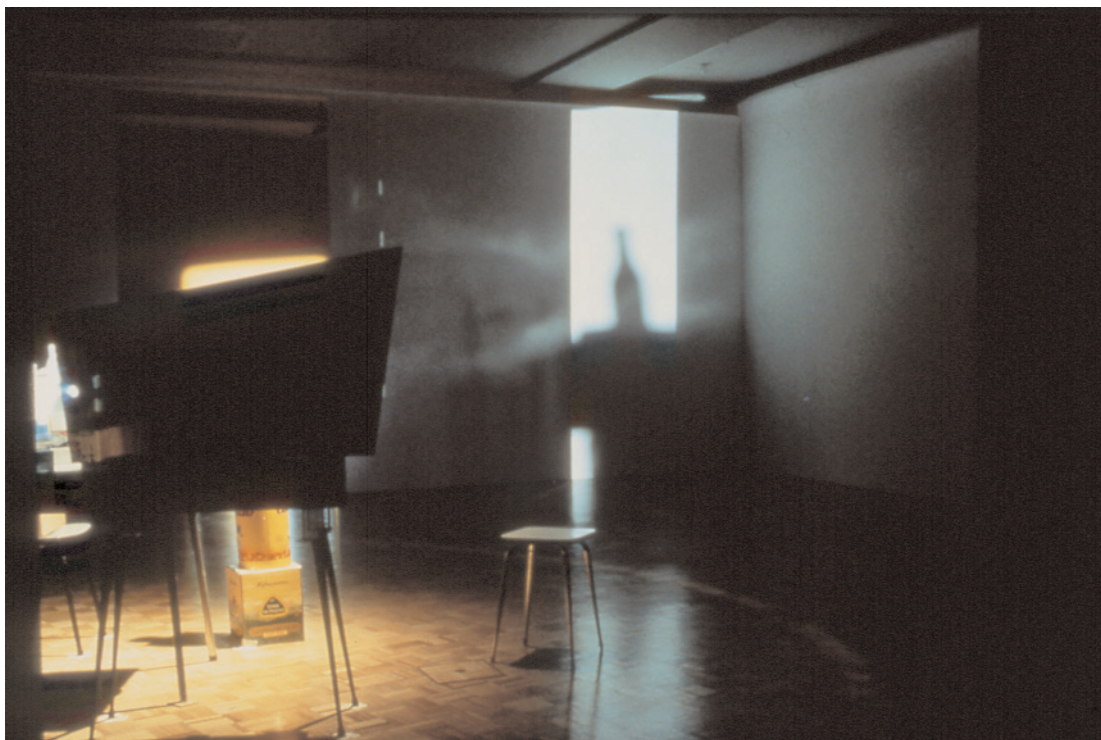
La Caída.  
Esquema de planta y axonométrica del conjunto. Dibujo de montaje 1







La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"



La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"



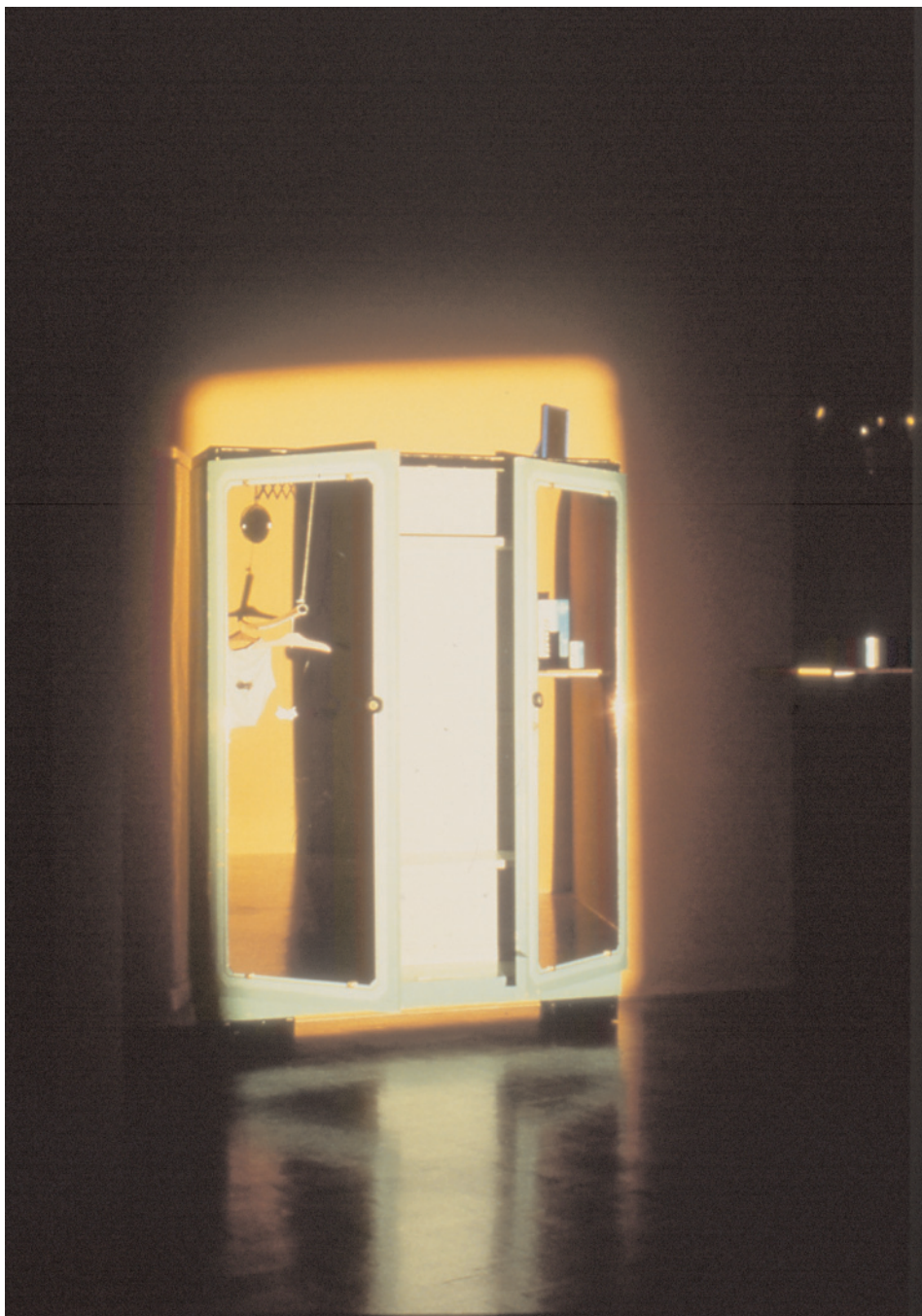


La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"



La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"



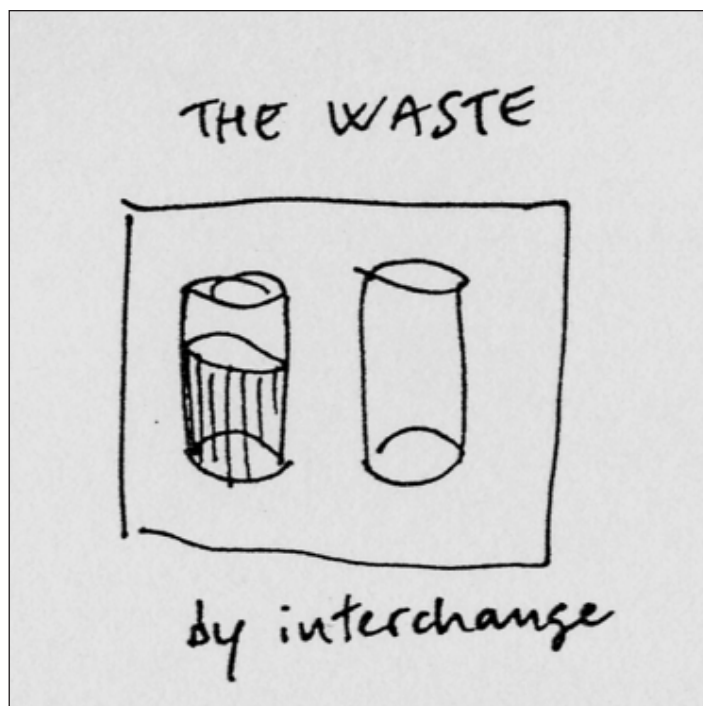


La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"



La Caída. Salir de las llamas para caer en las brasas" 1996  
Fotografías "Cortesía Galería Helga de Alvear, Madrid"

Parte 2  
LAS SOBRAS



A continuación se muestra un material documental, unos datos que no forman parte de la parte pública de las obras de EV.

Estos dibujos-datos son "sobras" o "restos" que quedan depositados, bien en la esfera privada del estudio de la artista –los dibujos de los cuadernos-, o en el ámbito puramente técnico e instrumental, en el caso de los dibujos y fichas de montaje que acompañan a las obras.

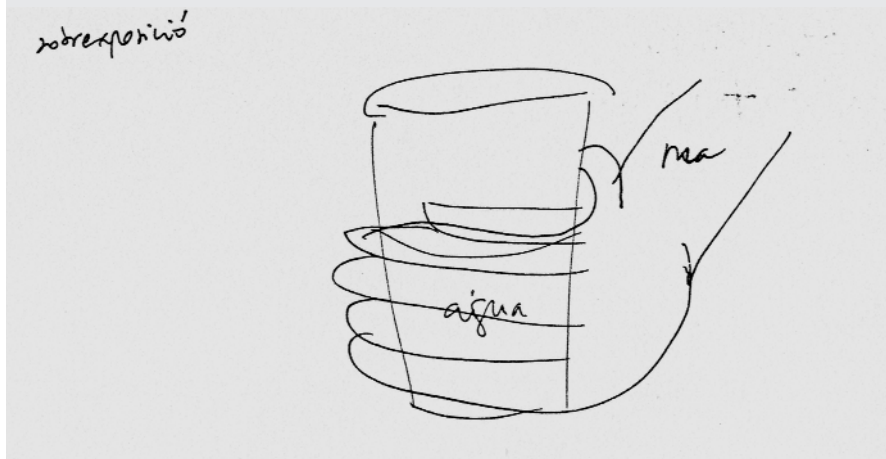
Nuestra tesis es que, contra lo que intuitivamente pudiera parecer, estas sobras son el combustible mismo, el material energético de una actividad mental oculta y que, paradójicamente, esta zona oscura puede aportar indicios y claves importantes para explicar el cómo y el porqué una obra de EV tiene esa apariencia y no otra.



## Tres cuadernos de trabajo

La obra de EV se caracteriza por un principio estratégico importante: el intercambio de conceptos y materiales de unas obras a otras. Sus cuadernos participan de esta característica. Así, en los cuadernos C2 y C3 se observan procesos de ordenación y clasificación [6] de problemas e ideas que se solapan con los ya tocados en C1. Esto permite que la obtención de nuevos datos procedentes del contexto no sea tan aleatoria como al principio. Por ejemplo, en C2 se empieza con las series de vasos medio llenos que ya se han considerado en C1 para su obra *El amor es más dulce que el vino*. Se van escogiendo y potenciando vías o ramas que provienen de la obra *Apariencias*, como la interposición de objetos en las fuentes de luz, y se abandonan otras, como el uso de la fotografía. Esta diversidad de direcciones exige, a su vez, conformaciones hipotéticas y nuevas modelizaciones que expliquen los datos, como la utilización de espejos y proyecciones múltiples. De este modo, tiene lugar un proceso de ajuste con el contexto que se retroalimenta. El corte se produce en un momento cualquiera del proceso; como en una estructura fractal[7], pequeñas partes del cuaderno serán capaces de ejemplificar la estrategia empleada en el todo. Los diagramas conceptuales que sirvieron para vertebrar los primeros datos: “bucles, circuitos, mandalas, transparencias, sombras siluetas,” etc., tienen esencialmente la misma estructura que los que representan estados muy avanzados del proyecto *La Caída*, en C3. Esta característica multiescalar y autosemejante provee a los cuadernos de redundancias suficientes para poder ser leídos en cualquier estado o nivel.

Los dibujos que aquí se muestran constituyen una mínima selección del total de los tres cuadernos. Los criterios han sido estrictamente funcionales, siendo clasificados bajo el punto de vista de la máxima descripción operativa.

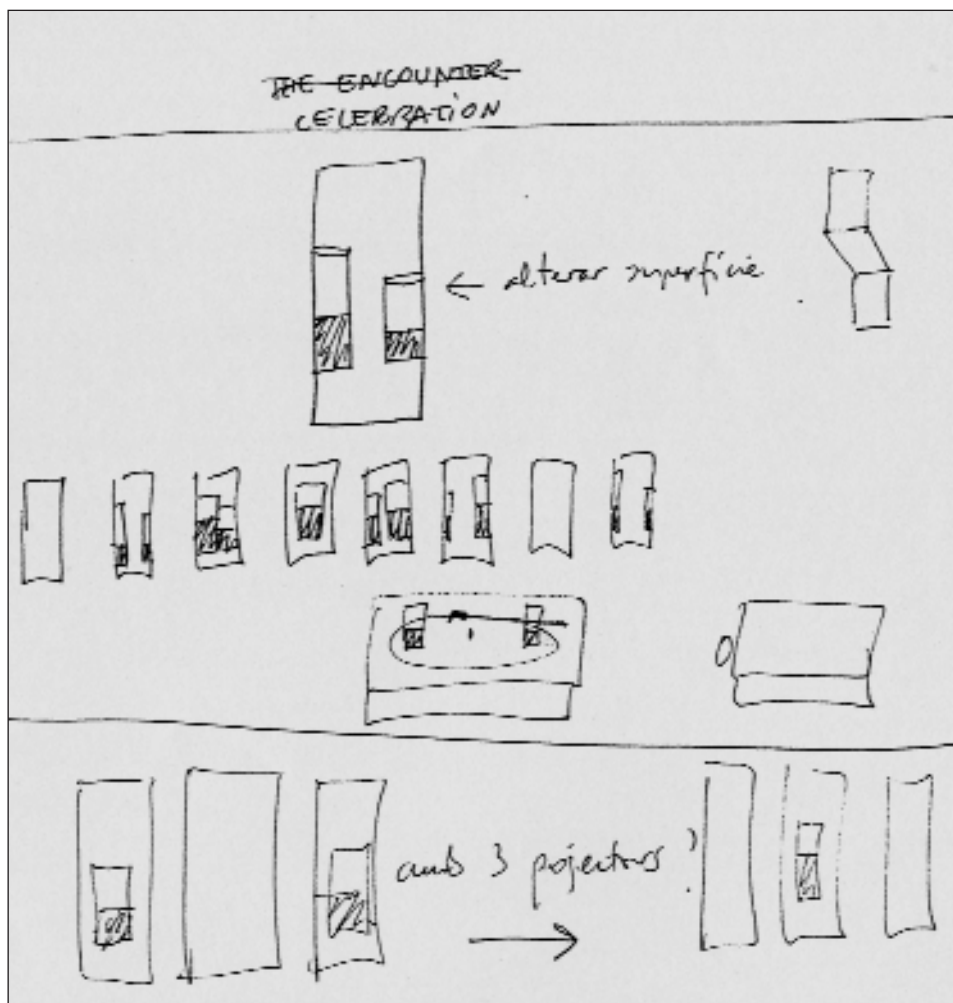


Desaparición: Sobreexposición de un fragmento. [C1Dibujo 1]

## CUADERNO 1

El cuaderno 1 presenta series de dibujos y diagramas de naturaleza muy heterogénea. Sirve de soporte a varios proyectos que se desarrollan en el mismo tiempo, variando sustancialmente la tipología de los dibujos que en él se pueden encontrar. Así, aparecen dibujos diagramáticos y textos integrados que constituyen intentos de sintetizar ideas abstractas como el mandala, el bucle, el infinito, la sobreexposición, etc. A la par, se pueden encontrar dibujos proyectivos e instrumentales que intentan dar solución o configurar partes concretas de una acción, objeto u operación.

Entresacamos de C1 sólo los que consideramos relevantes para entender algunas operaciones de las obras *El amor... o La Caída*, añadiendo un bloque de dibujos, instrucciones y montaje, no pertenecientes a este cuaderno.

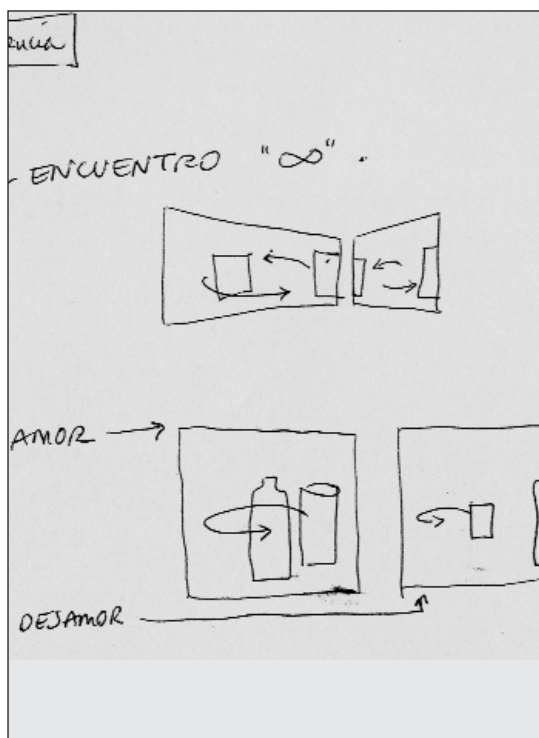
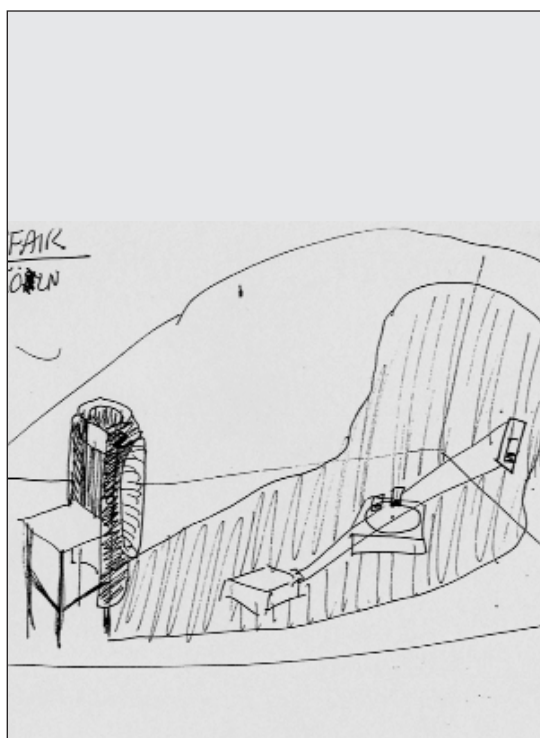


"Interchange": Operación de intercambio de significados entre la parte objetual de la obra y la proyectada. [C1Dibujo 2]

FOTOS

quemar partes de un rostro con una LUZ PUNTUAL

→ Filmar objeto superbrillante/iluminado e  
inmediatamente filmar un lugar oscuro  
donde se superpondrá la imagen anterior.



Quemado o sobreexposición de las partes de una foto con luz puntual.[ C1 Dibujo 3]

Las formas surgen de la oscuridad. [C1Dibujo 4]

Operaciones de movimiento:

Operación de acercamiento/alejamiento entre las proyecciones de objetos para expresar amor/desamor en las proyecciones del Amor es más dulce que el vino[C1Dibujo 5]

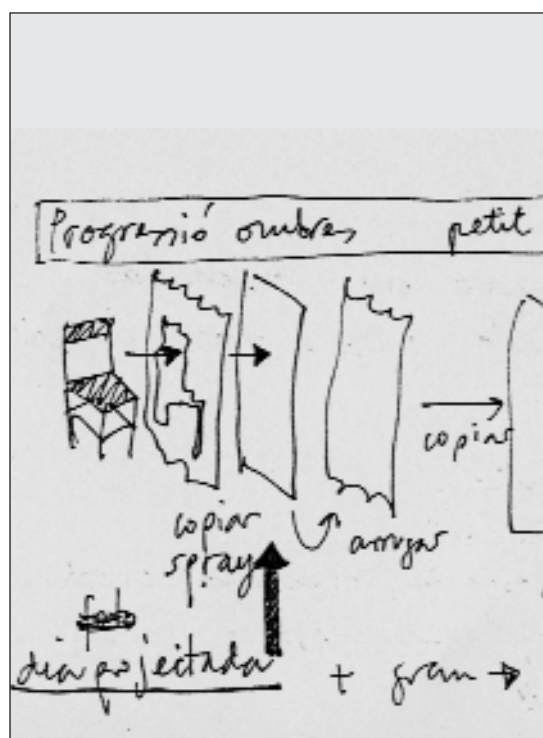
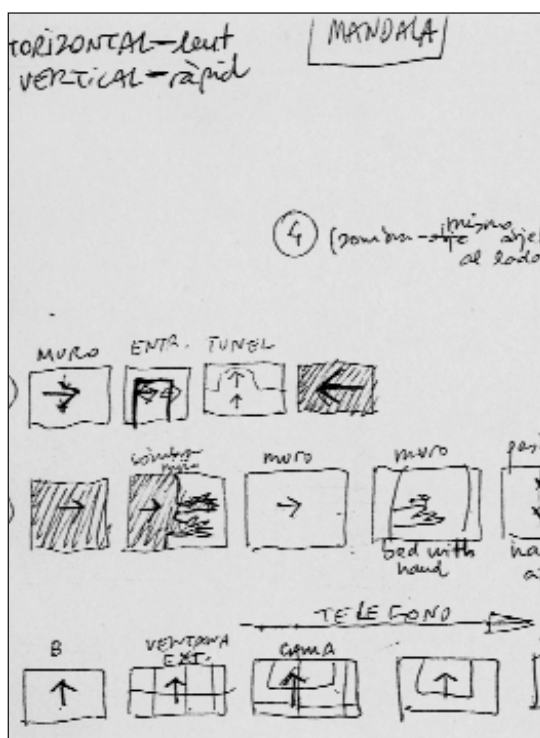
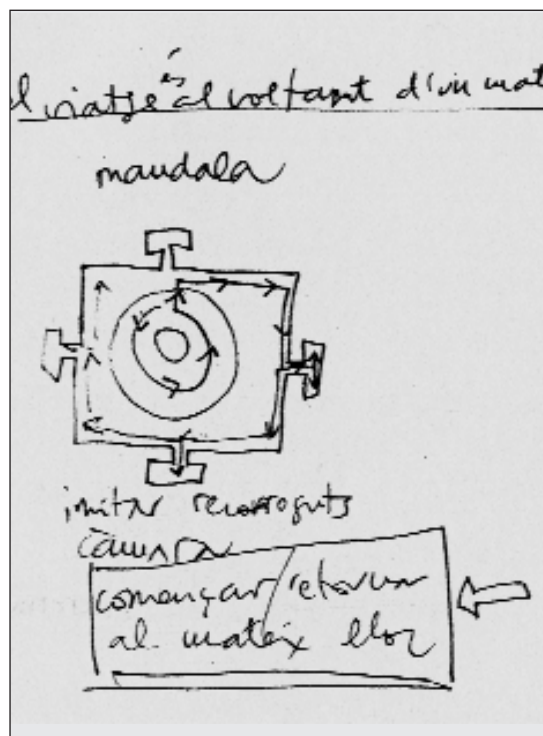
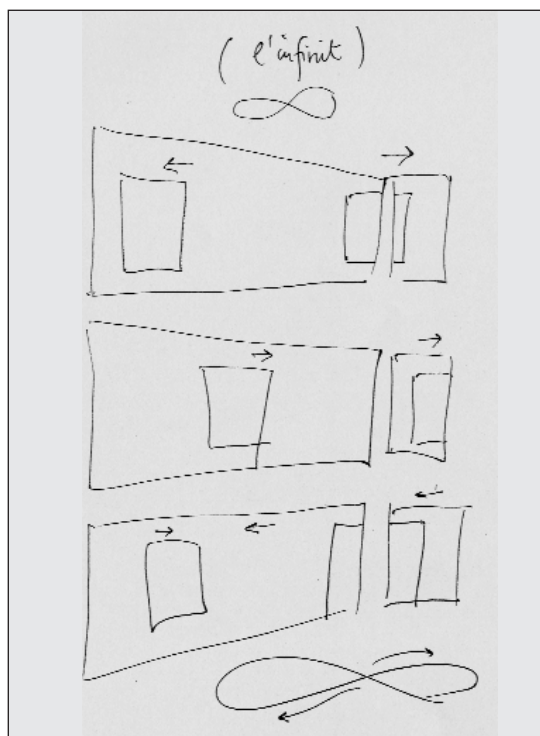
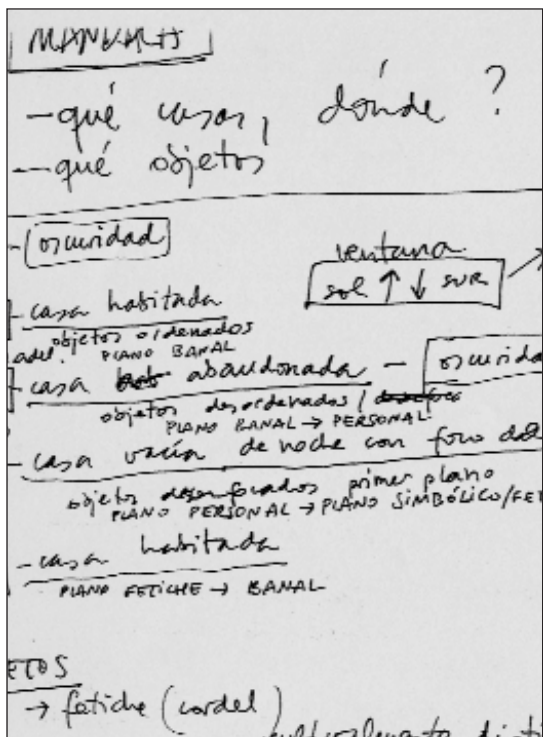
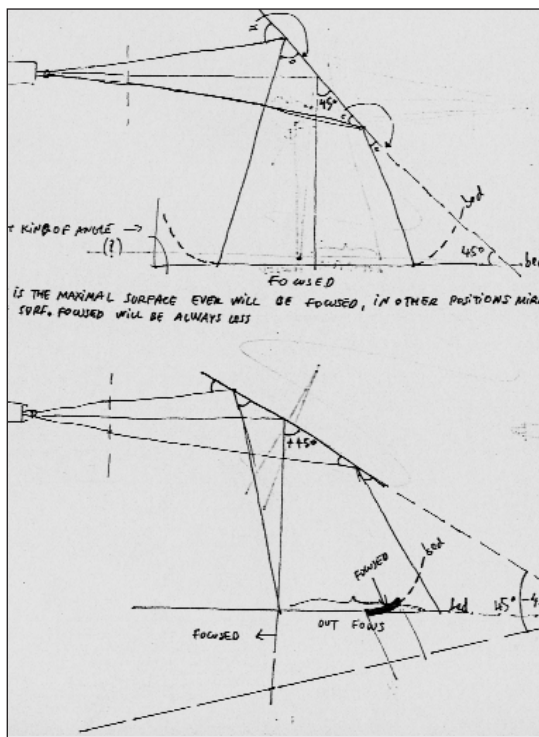
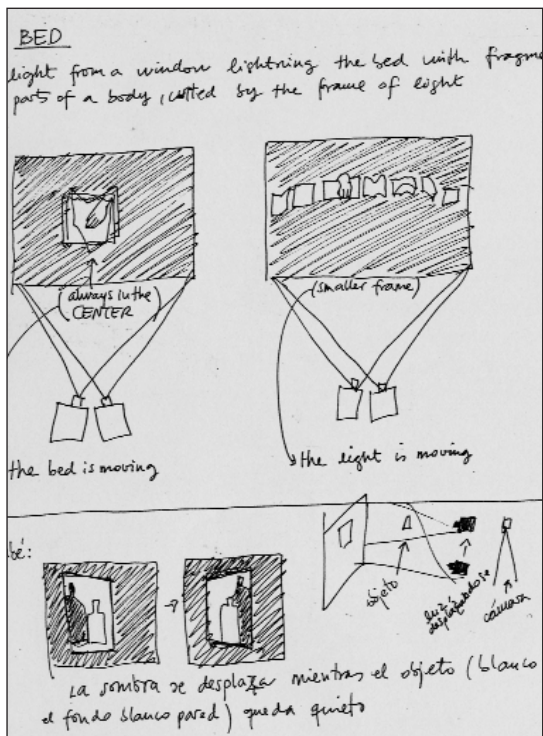
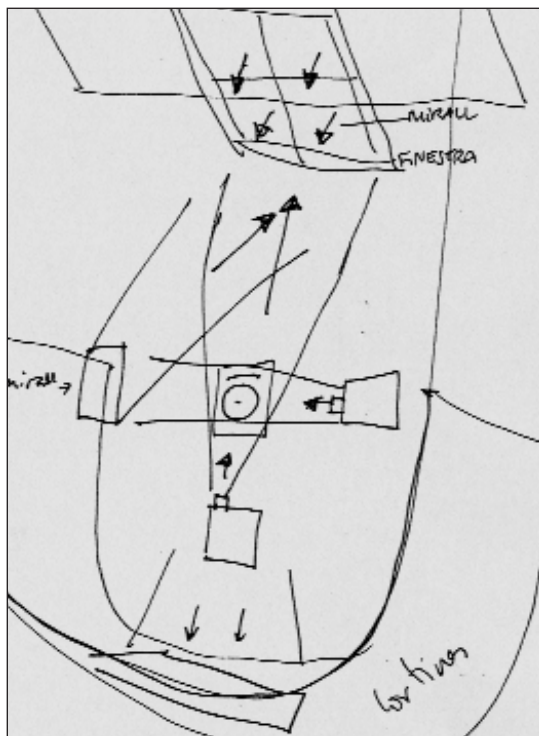


Diagrama de bucle infinito, cinta sin fin, movimiento cíclico, cinta de Möbius. [C1Dibujo 6]  
Mandala, diagrama de la memoria, como diagrama del recorrido "Start and end in the same place". [C1Dibujo 7]  
Diagramas de recorridos, [C1Dibujo 8]  
Progresión escalar: copia+copia+copia+copia... [C1Dibujo 9]





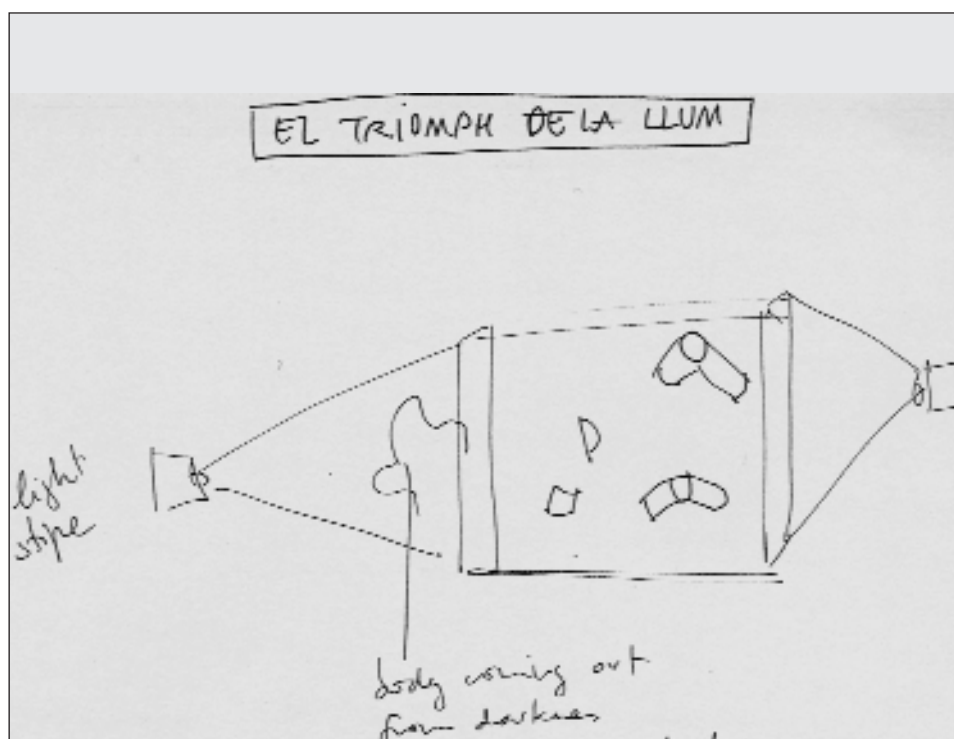
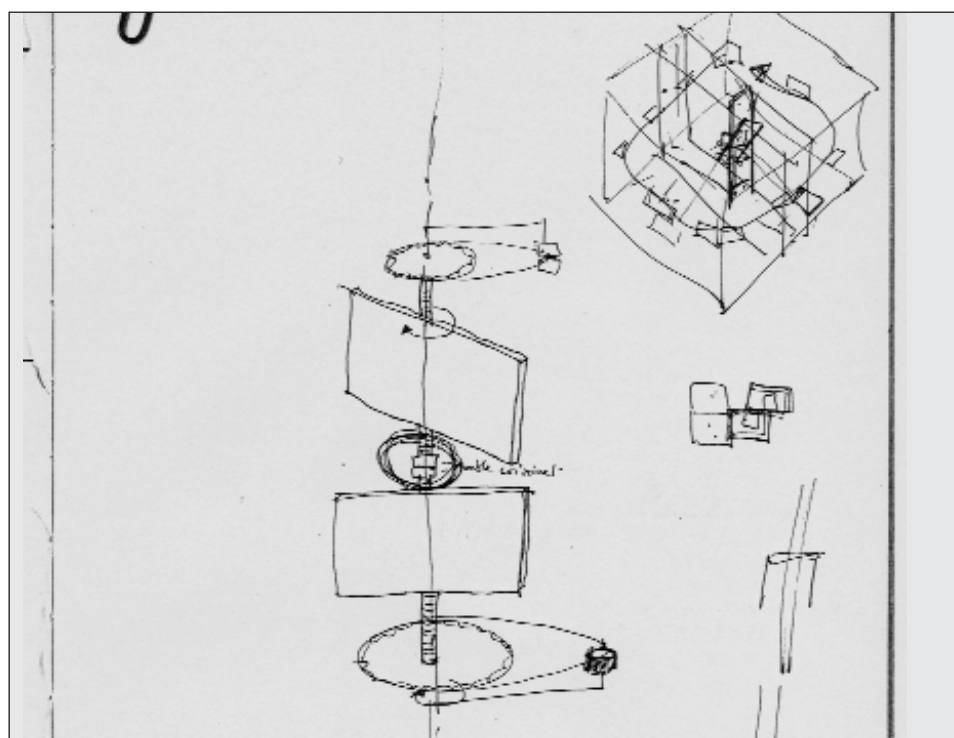
Traslapo: -Por dos fuentes de luz, [C1Dibujo 10]

-Por dos imágenes fragmentadas. [C1Dibujo 11]

Reflexión: -Operaciones con problemas de óptica. Búsquedas del ángulo: foco/fuera de foco. [C1Dibujo 12]

Operaciones de ordenación y clasificación: - Objetos banales por tamaños o formas, envases de limpieza, cajas de medicamentos... Objetos personales como zapatos, ropa interior femenina, productos de higiene, etc. Se fetichiza el objeto. [C1Dibujo 13]





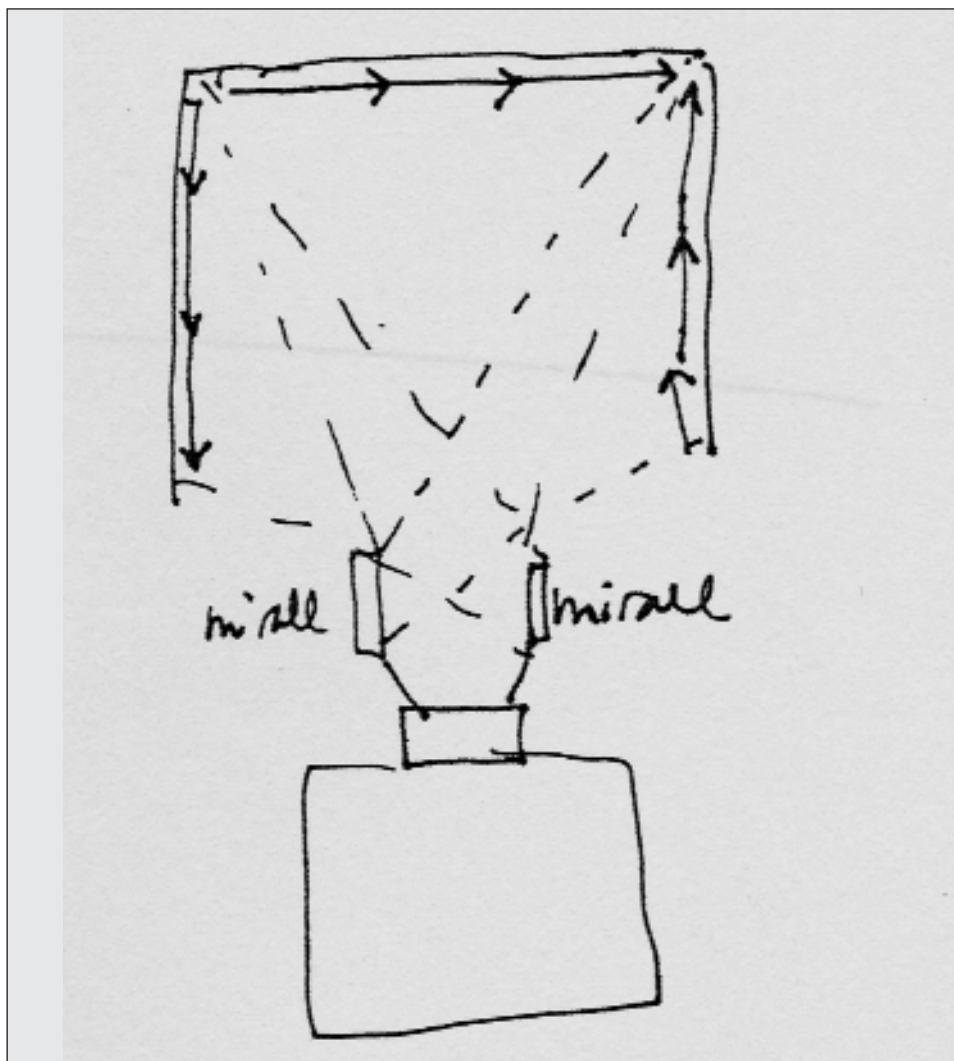
Mecanismos de rotación espejos. Búsqueda del artificio, construcción del artefacto. [C1 Dibujo 14]

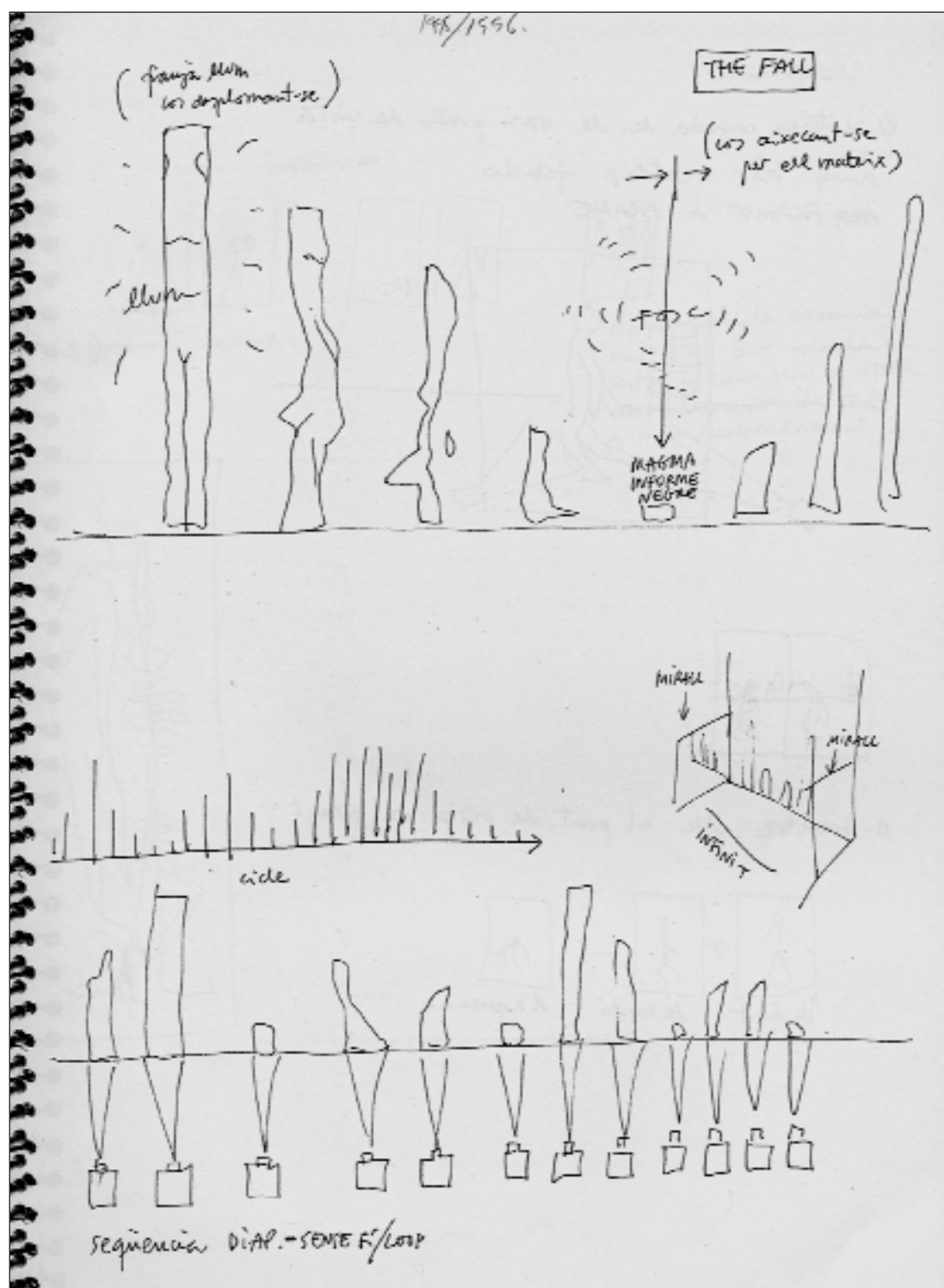
El triunfo de la luz. Imagen de mujer girando, sombras y reflejos. [C1 Dibujo 15]

## CUADERNO 2 1995/96 "THE FALL, LA CAÍDA"

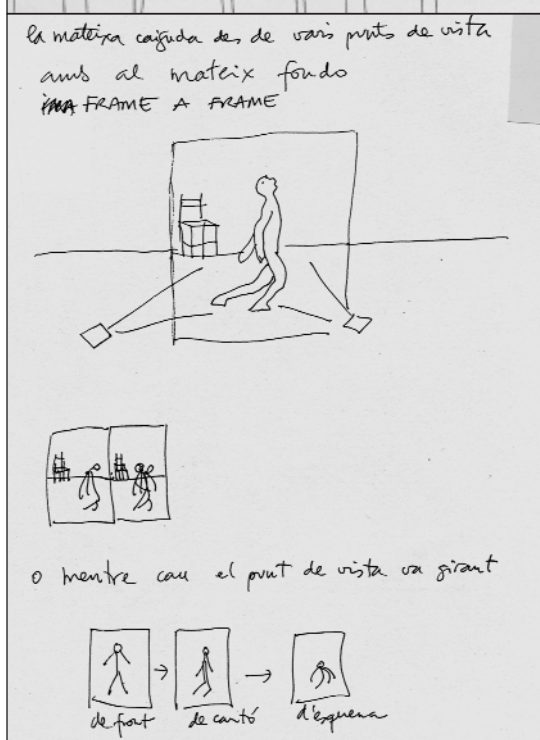
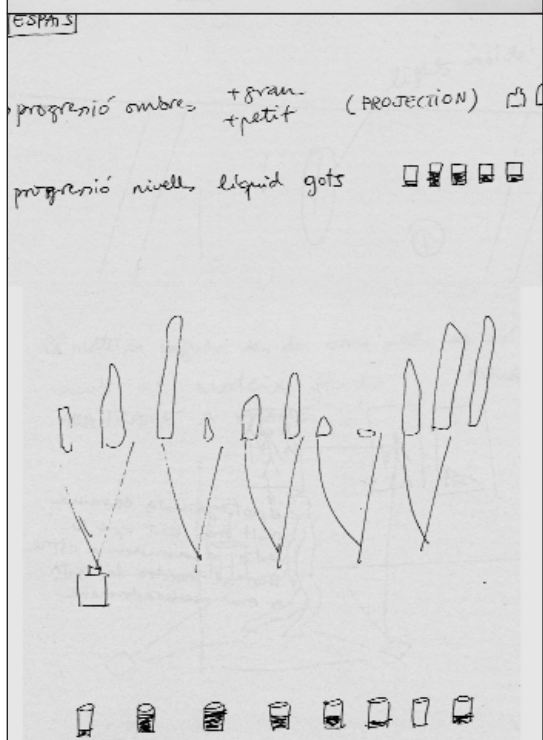
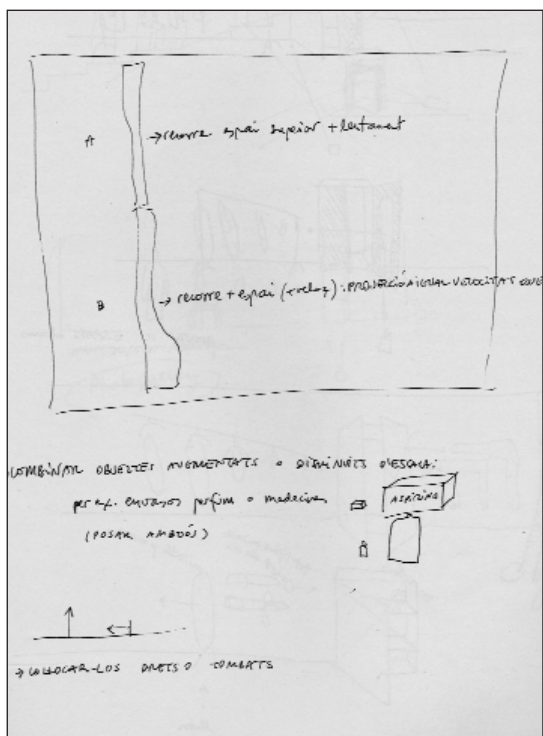
El cuaderno 2 presenta un tipo de dibujo fundamentalmente diagramático, se dibuja para comprender y ayudar a la lógica del pensamiento/cosa en su hacer. No son por tanto, objetos dibujados sino ideas en relación como el "circuit tancat", las progresiones escalares, el desdoblamiento de la luz, etc.

Se observa un trasvase de elementos procedentes de otras obras, la sobreexposición de *Quemaduras* y la disposición en bandas de luz o la fragmentación de imágenes del cuerpo de *Apariencias*, los vasos llenos/vacíos de *El amor...* En definitiva, un tanteo y reciclaje de toda su experiencia anterior puesta al servicio de una obra nueva *La caída*, para la que todavía no se han encontrado soluciones concretas.



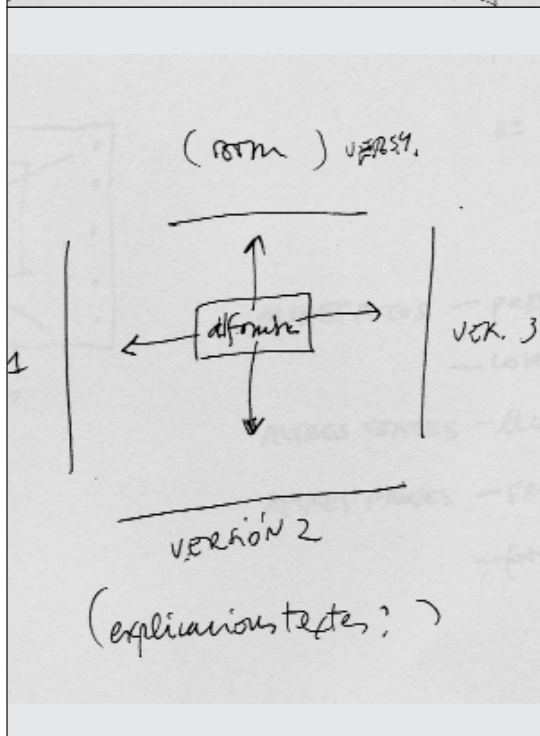
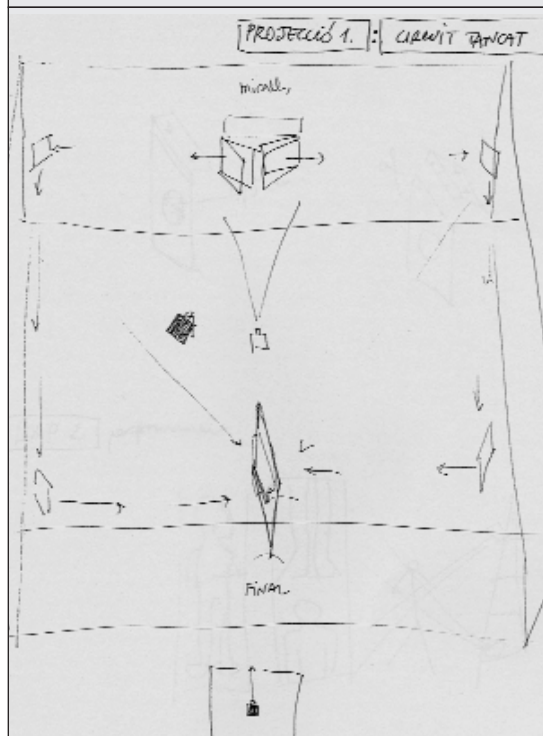
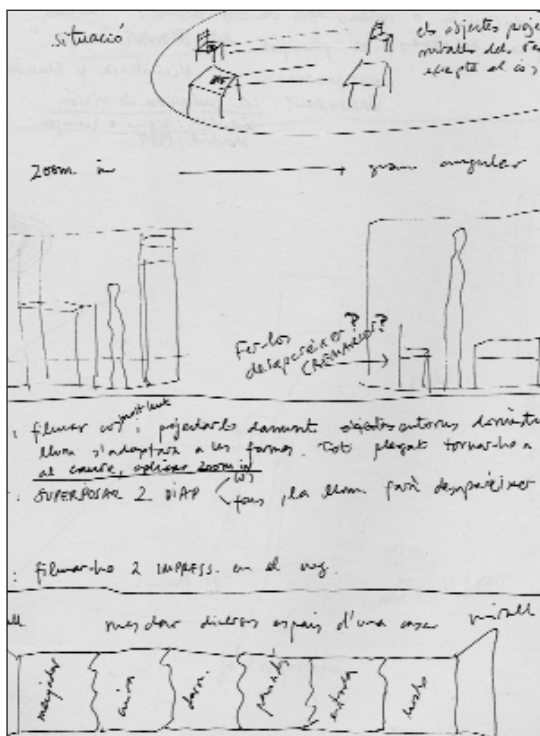
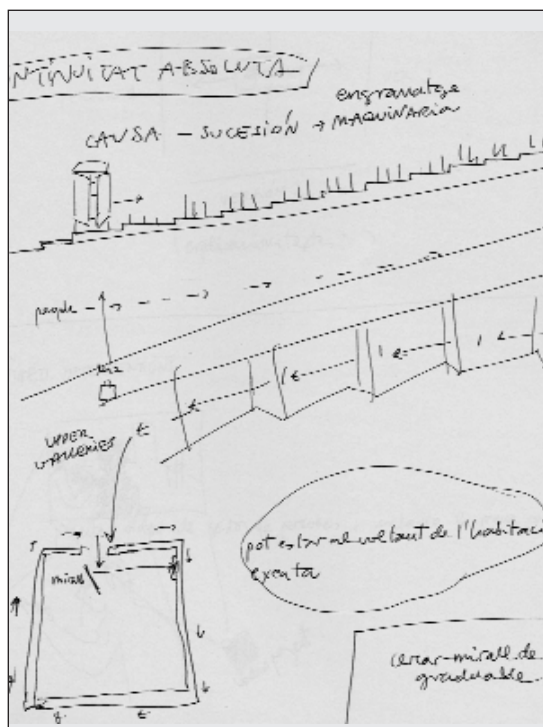


A partir de las tiras de luz de Quemaduras (ver Habitacles nº 4) prueba con series de imágenes. Estudios de diagramación del movimiento. Ritmos sinusoidales, trasvase de la idea de vasos llenos/vacios/lentos de El amor... [C2 Dibujo 1]



Escalamiento. Objetos aumentados y disminuidos de escala. [C2 Dibujo 2]  
Equiparación. El mundo de los objetos ordenados en el espacio dominados por el orden, tamaño, cualidades... [C2 Dibujo 3]  
Progresión. Sombras grande a pequeño, niveles de líquidos en los vasos. [C2 Dibujo 4]  
Puntos de vista múltiples, para representar la acción del personaje que cae. [C2 Dibujo 5]



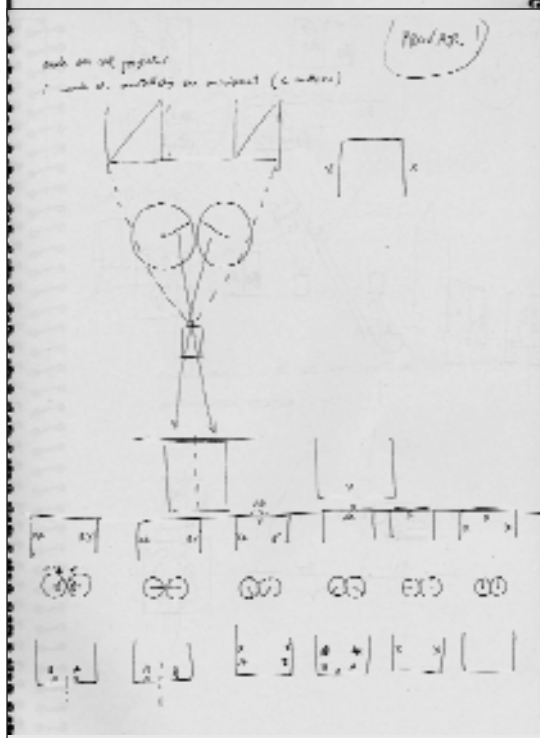
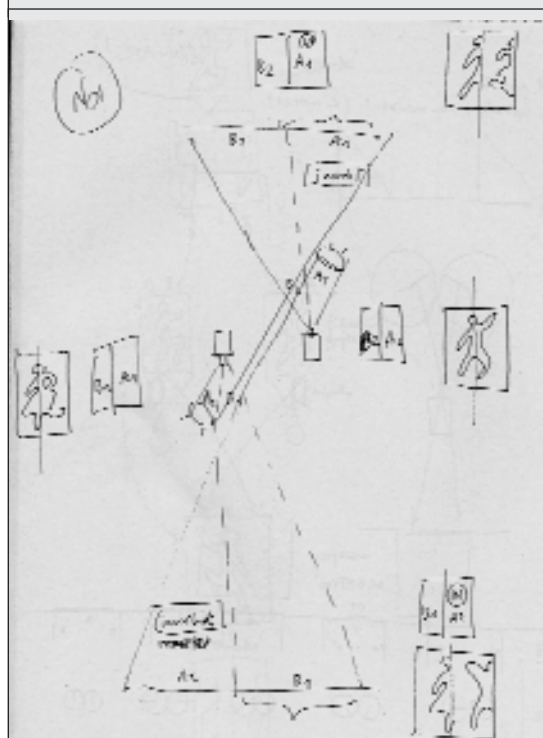
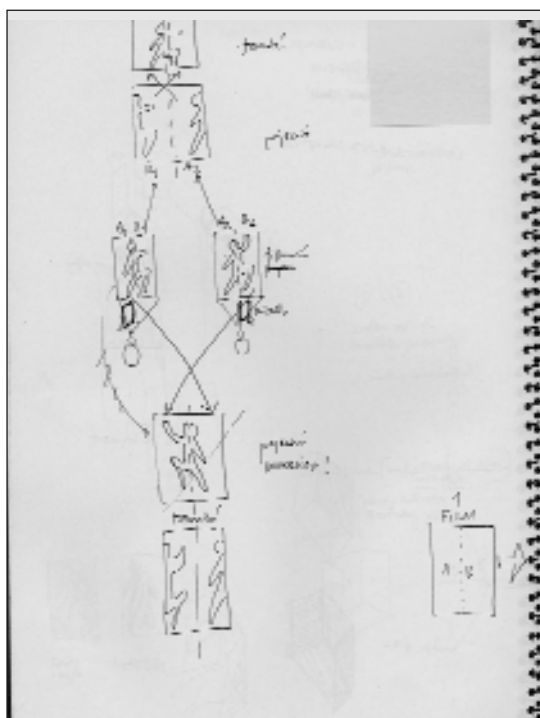
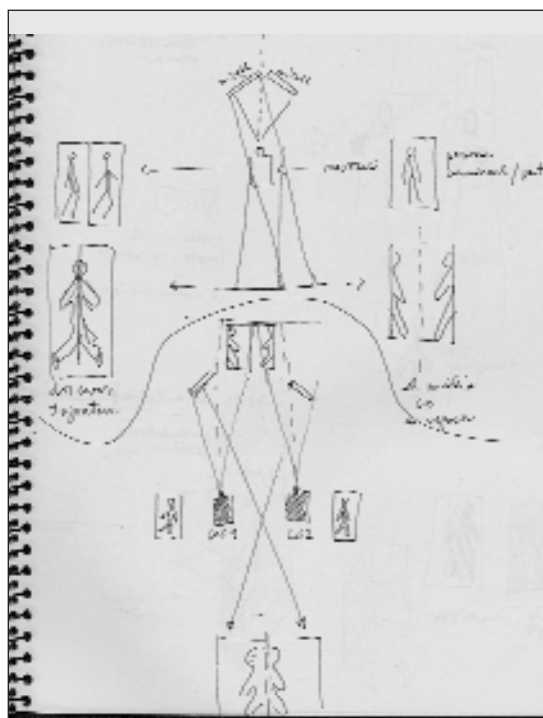


Los recorridos y el bucle Continuitat absoluta. Causa-sucesión-engranaje-maquinaria. EV plantea la dualidad sombra-luz como dos extremos. El extremo objetual lo reserva para los objetos ordenados en el espacio dominados por el concepto de orden/tamaño/cualidades. La luz o extremo perceptual correspondería a los objetos vivos en su propio entorno doméstico. [C2 Dibujo 6]

Estudio de la escala de los objetos e imágenes en las proyecciones. [C2 Dibujo 7]

Primer esquema espacial: Projecció 1: Circuit Tancat. [C2 Dibujo 8]

Instalación Love's Sweeters... primer diagrama de las tres escenas en un mismo espacio. Posible génesis de La Caída. Espacio único circuito cerrado [C2 Dibujo 9]



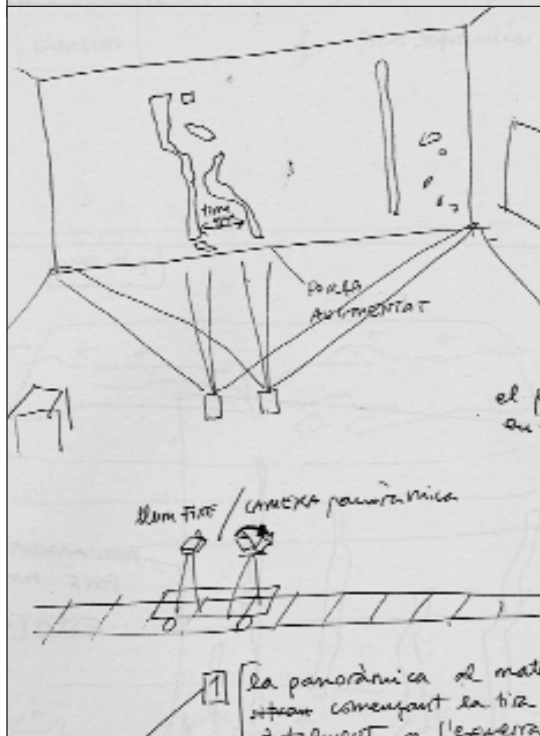
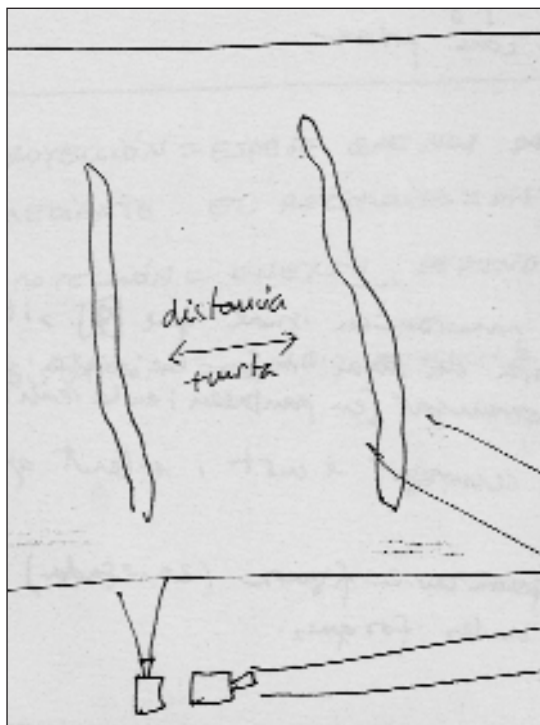
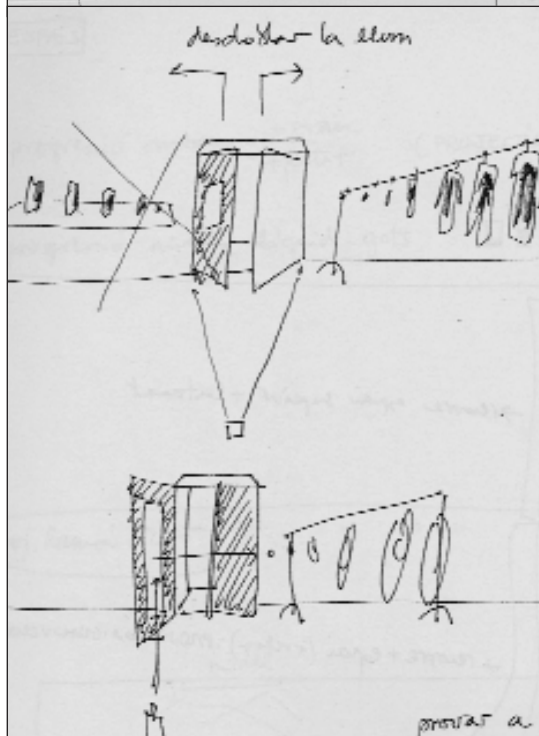
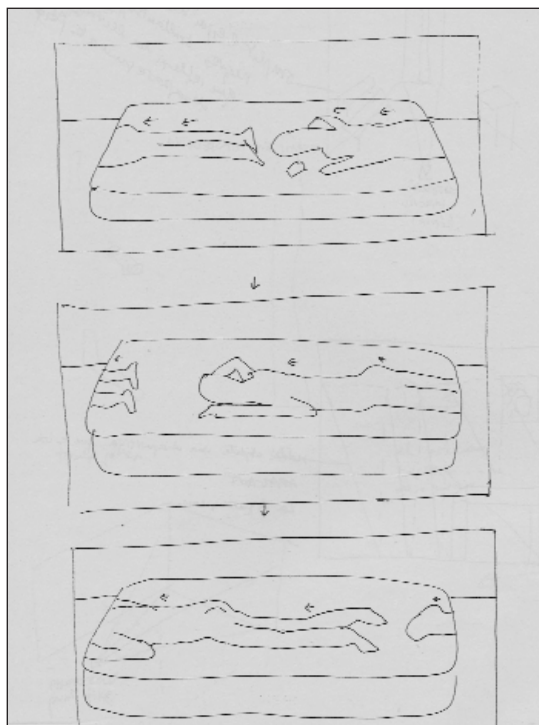
Primer esquema de fusión de dos acontecimientos, modelos de hombre y mujer partidos, intento de casar las dos figuras por su eje de simetría. [C2 Dibujo 10]

Alteración de la juntas. Reflexiones izda/dcha cambiadas. [C2 Dibujo 11]

Complejidad en aumento. Variaciones y combinaciones, movimiento sincrónico. [C2 Dibujo 12]

Simultaneidad de imágenes. Diagramas de rotación motores. [C2 dibujo 13]





Crawling: secuencias trasvasadas de las series Llits (camas) en Quemaduras y Apariencias (El Sonni) [C2 Dibujo 14]

Superposición: tira de luz + filmación + desplazamiento = creación de un espacio. [C2 Dibujo 15]  
Desdoblamiento de la luz, separaciones. Doble imagen para espacio doble. Un armario con puertas de espejo divide el haz de luz. Se observa un trasvase de las operaciones ya empleadas en *Estante para un lavabo de hospital*, [C2 dibujo 16]

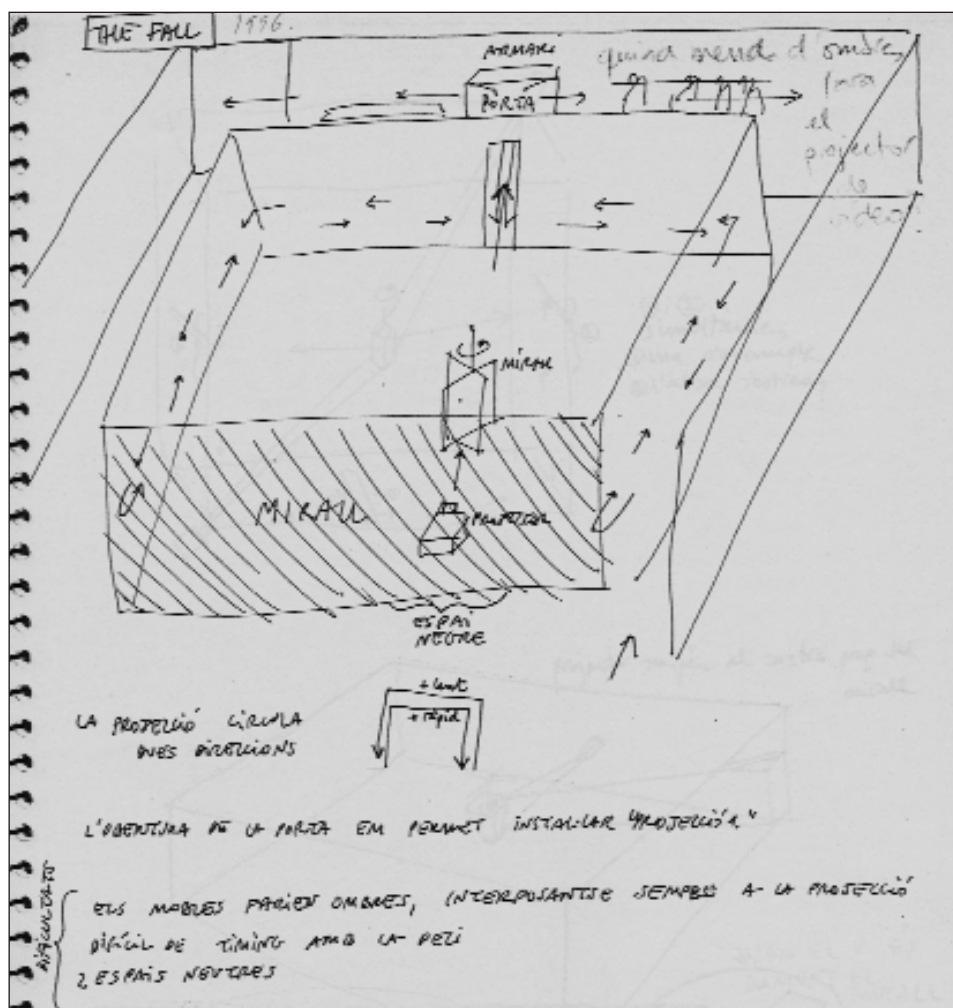
Primeros esquemas de superposición de dos secuencias de proyección, se filma el entorno doméstico con la proyección de un proyector integrada en ese entorno. [C2 Dibujo 17]

### CUADERNO 3 1996 "THE FALL"

El cuaderno 3 se caracteriza por presentar un tipo de dibujo instrumental. Constituye un cuaderno típico de proyecto. Los dibujos aquí son herramientas con las que EV pretende precisar más y dar forma a las ideas abstractas del cuaderno 2.

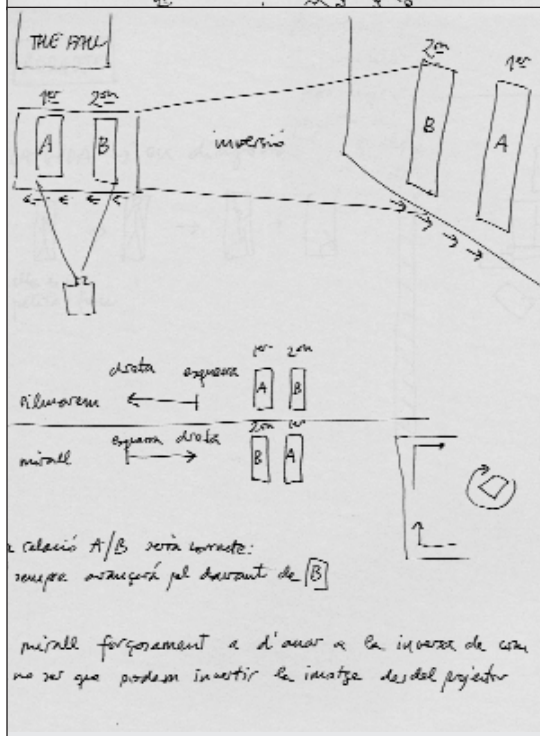
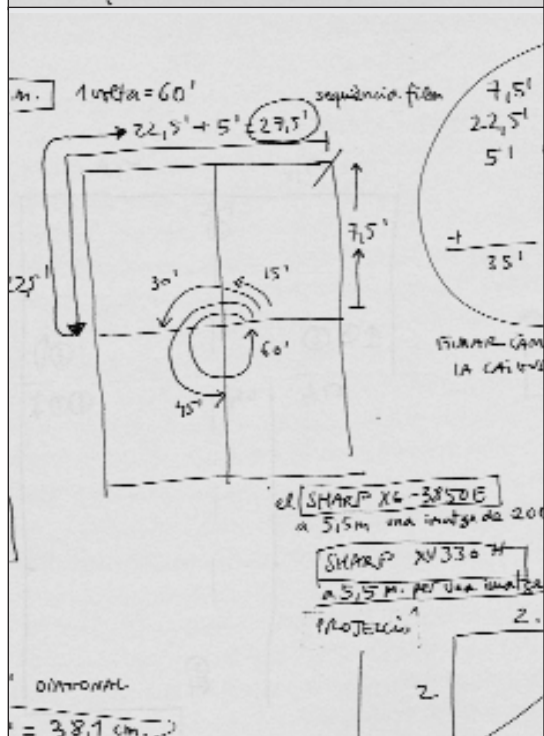
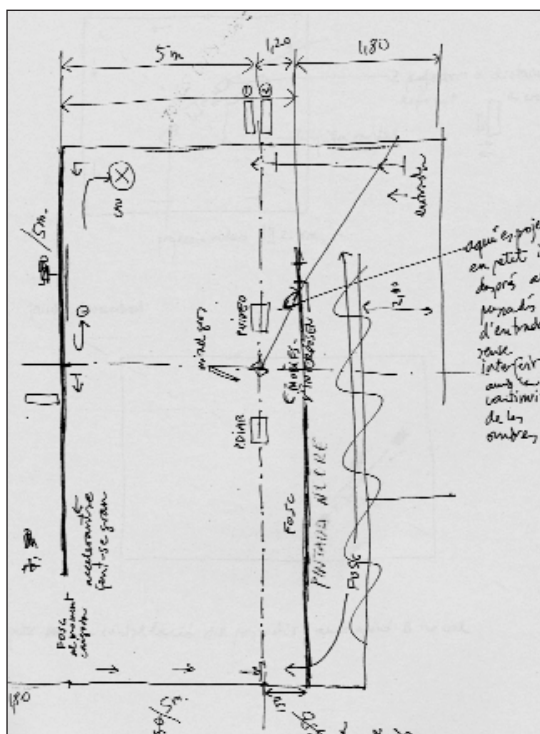
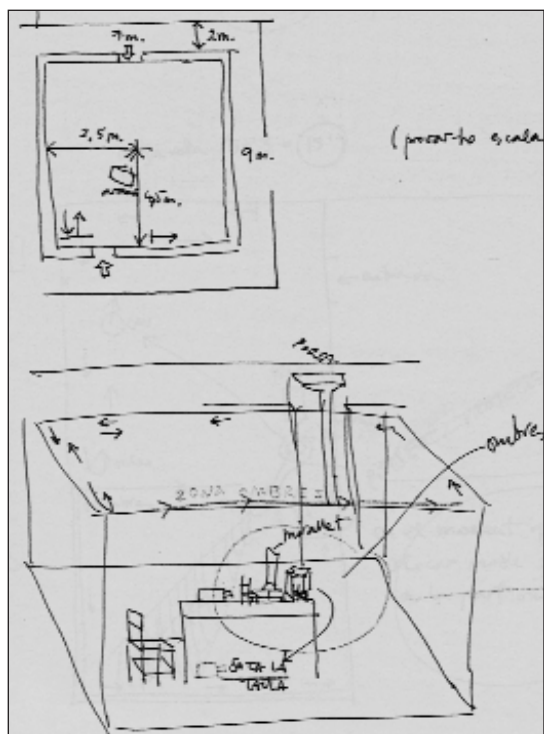
Comienza con operaciones de jerarquización espacial y definición del propio espacio, medidas y elementos que lo constituyen:

En un principio el espacio de *La Caída* tiene una planta cuadrada con la ubicación de los proyectores en una posición central. La actuación experimental le indica que se producen graves problemas con las sombras de los propios proyectores.



En este dibujo, EV "experimenta" la complejidad de las operaciones que pretendía introducir en este espacio y las dificultades que surgen: dos direcciones de proyección, interposición de los proyectores, problemas entre el "timing" de la película y el espejo y la necesidad de dos espacios. [C3 Dibujo 1]

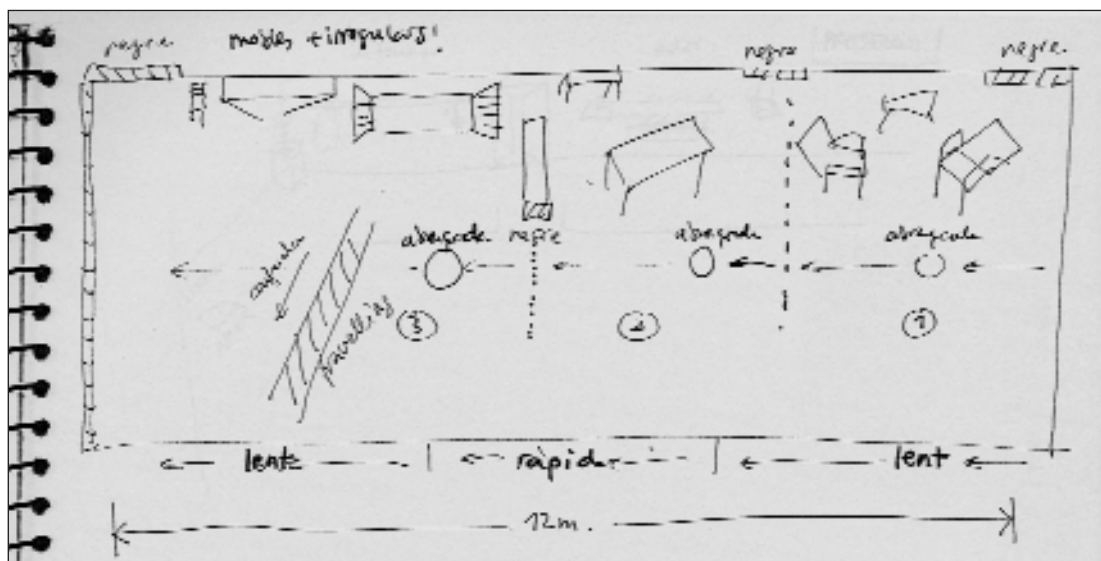
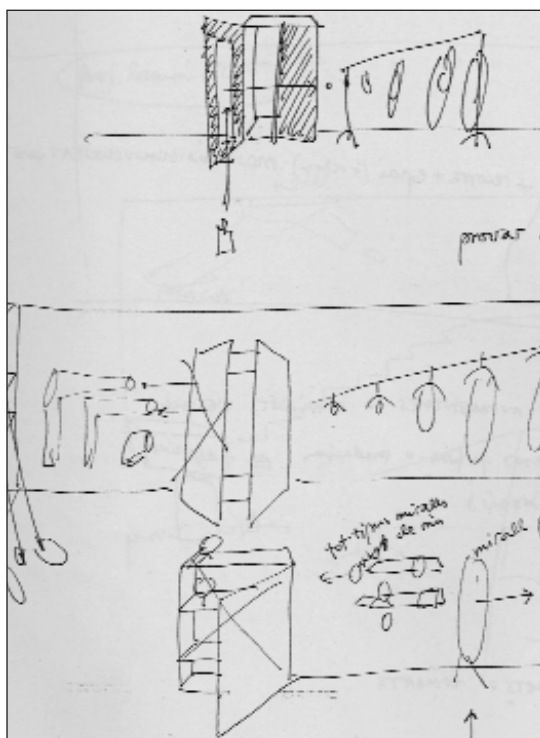
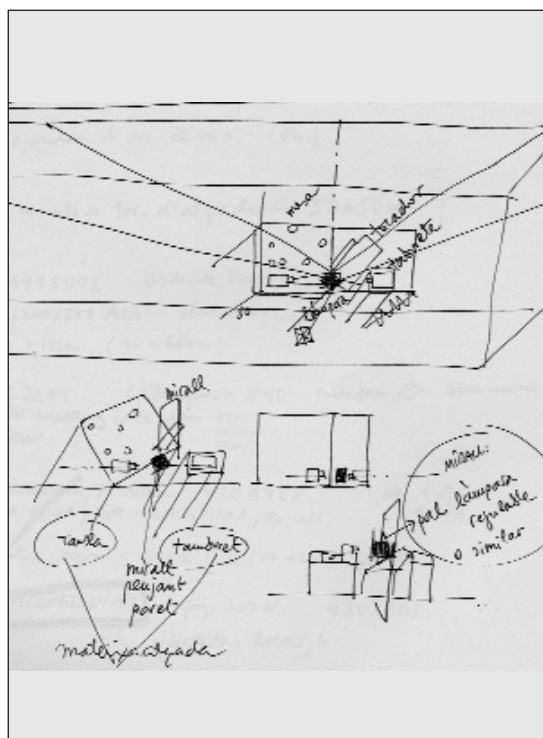




- Primera ubicació de mobles i objectes. La mesa en la que se situen los proyectores, el espejo rotatorio y las miniaturas de los muebles que aparecen en el video. [C3 Dibujo 6]
- Este dibujo, titulado DIS/CONTINUITAT/RITMO, supone el primer estudio de esquema espacial descentrado con escala de medidas y ubicación del recorrido en función de la entrada del espectador. Se funden la escala geométrica y la escala temporal. [C3 dibujo 7]
- Problemas con las secuencias: discontinuidad y ritmo, distancias a pared y longitud del recorrido, motor a 1 r.p.m. [C3 Dibujo 8]
- Inversión de la imagen izda/dcha-dcha/izda. [C3 Dibujo 9]







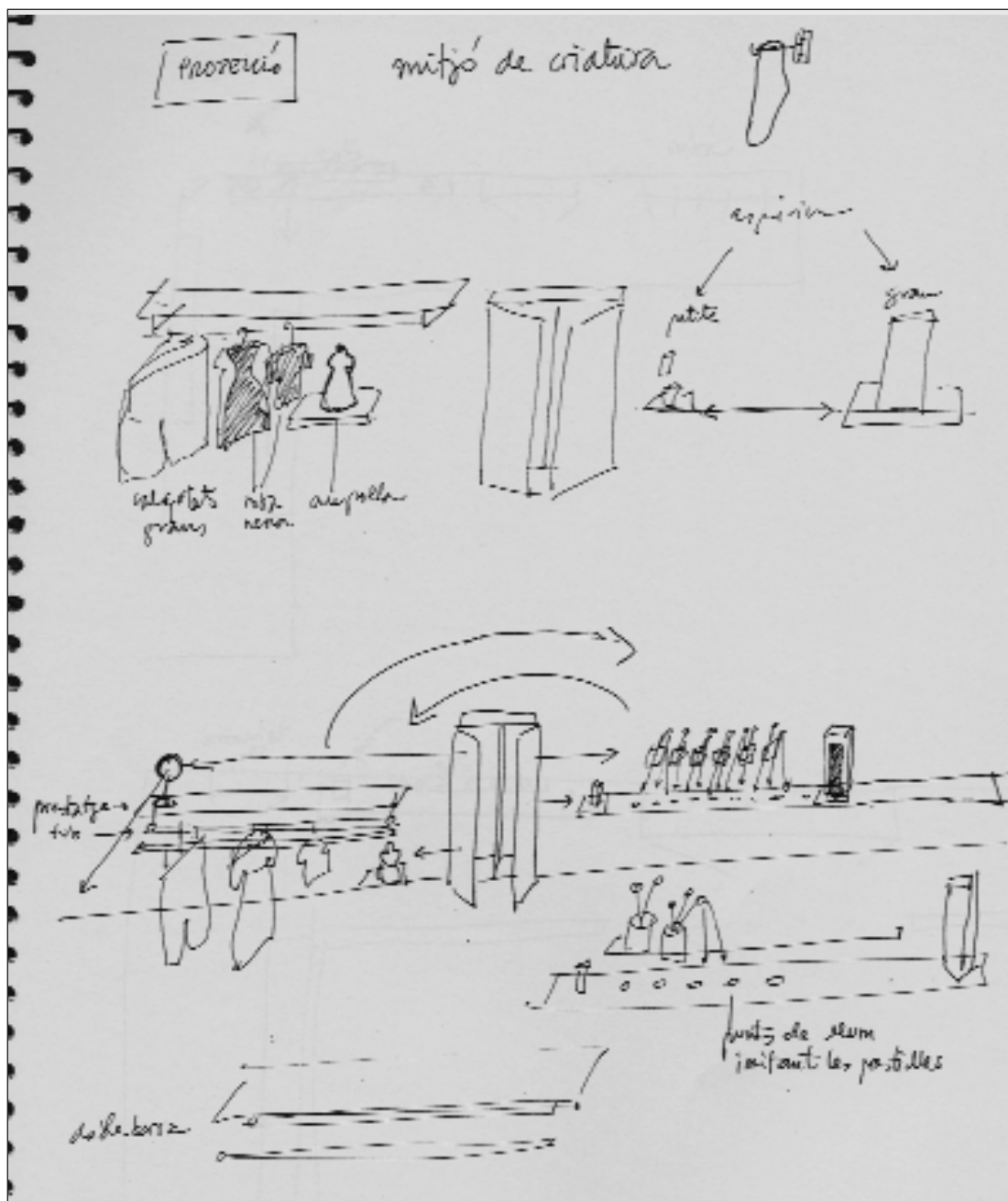
Medición de las proyecciones. Anchura y altura de la pantalla de proyección, imagen proyectada en función de la distancia a la pared, dimensionado de la mesa, altura del proyector y posición del espejo rotatorio.

[C3 Dibujo13] Estudio de los objetos y muebles reducidos sobre la mesa. Problemas con la proyección de sus sombras sobre los muros, distintas disposiciones. [C3 Dibujo 14]

Segundo esquema de bifurcación de la luz, iluminación de dos pasillos con objetos interpuestos. aparecen pantalones en el ala izquierda que serán desechados. [C3 Dibujo 15]

Operaciones de rodaje: Uso de dos tiempos de rodaje: A y B. Caída en diagonal, mujer de pequeña a grande. Esquema de la escena de rodaje, disposición de los muebles, espacio negro, cama, estantería, mesa. [C3 Dibujo 16]





Tercer estudio del segundo espacio con forma de pasillo, por el cual, la luz se infiltra reflejándose en las puertas de espejo de un armario entreabierto. EV retoma la estrategia empleada en *Estante para un lavabo...* dirigiendo haces de luz a objetos ordenados por tamaños y usos. Coexisten dos tipos de narración: a un lado, la historia del accidente emocional, el encuentro fracasado con el otro. En el opuesto, los temas son: la infancia (ropa de niño de pequeña a grande) y el dolor (puntos de luz -pastillas-, paquetes de aspirinas). [C3 Dibujo 17]

## La caja de herramientas: algunas estrategias operacionales de EV

Para defender la tesis planteada al principio de esta segunda parte, voy a intentar, a través del análisis de los “restos” aquí mostrados, imbricar las operaciones con las estrategias operacionales, es decir, estudiar qué sucede desde que surge “el intento de hacer” hasta “lo que realmente hay hecho”, y cómo la resistencia que ofrecen los objetos a ser modificados se refleja en su representación, el sentido último de la obra.

De lo ya visto, se puede constatar que las obras EV son complejas y multidimensionales. Su análisis plantea problemas de niveles pues no todas las operaciones aquí presentadas tienen la misma importancia y calado estructural. Utilizaré el marco semiótico [9] para clasificar lo que es un repertorio o léxico operacional, en conjuntos de estrategias representacionales, que posean similares características. De este modo, espero la emergencia de algún ordenamiento jerárquico que permita eliminar la posible confusión producida por el acopio de gran cantidad de materiales y datos de desigual importancia.

Bajo estos supuestos, veamos que operaciones podríamos situar bajo la estrategia de representación indicial [10], el nivel más básico de representación.

Recordemos que EV siente aversión por la fabricación de objetos, convirtiendo el objeto en signo por la simple cita en otro contexto. Esta estrategia la utiliza, tanto en la configuración física de la obra, el estado de cosas y objetos en el espacio, como en la configuración proyectada.

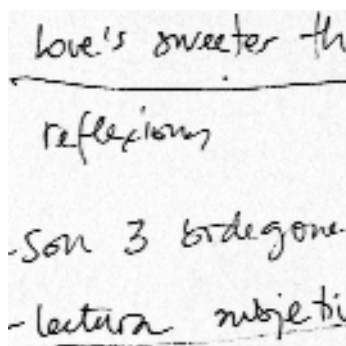
En la primera, se observan operaciones de apropiación de los objetos y operaciones de desplazamiento de los mismos, materiales diversos son trasladados y depositados en lugares distintos a los de su origen. Estas operaciones son básicas y



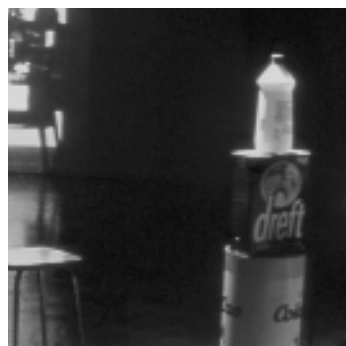
1



2



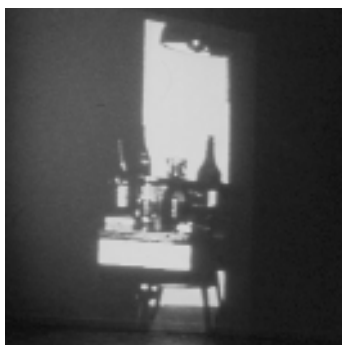
3



4



5  
JAMES / VISIBLE... 1949: SEDUCTIVA  
Eulàlia Vall Ferrer  
El bar d'art contemporani de l'Institut, 1949



6



7



8

se encuentran prácticamente en todas sus obras: las cajas en el suelo interfiriendo la proyección de Apariencias;(1) los tres bodegones de El amor... Eulàlia afirma que esta pieza "son tres bodegones compuestos por unos pocos elementos como vasos, botellas, tocadiscos, libros, proyectores de diapositivas y alfombras.(2,3) Están, igualmente, presentes en los objetos de la habitación de La Caída, (4) o en las botellas libros y proyectores de Envases.(5)

En las configuraciones proyectadas también se emplea esta estrategia indicial. Bajo la operación de señalamiento, EV escoge un trozo de realidad y la "muestra". La operación de recorte contra un fondo la introdujo la fotografía. [11] Aquí, el fragmento aislado representa al todo, la representación es instantánea y objetiva, convirtiéndose en prueba evidente, y la evidencia sustituye a la veracidad. Sus proyecciones de las siluetas de los objetos, interfiriendo otro tipo de representaciones más elaboradas, son ejemplos claros de esta estrategia. (6) Las sombras recortadas contra un fondo constituyen señales o huellas en la pared, improntas de los propios objetos. (7)

Un segundo nivel correspondería a las estrategias que trabajan con sistemas icónicos. Bajo esta perspectiva, encontraríamos una primera operación de conversión del objeto en signo por transformaciones del propio objeto o por la construcción de signos a partir de signos. Las sombras de los vasos de El amor..., son signos que se atraen y distancian, que "bailan".(8)

- Transformación del propio objeto: escalamientos, reducción y ampliación de los muebles de la habitación. El comedor, trasera. (9)

- Conversión de desechos impersonales como colillas, migas de pan, las arrugas de una sábana, el polvo o los ruidos que interfieren el discurso de la razón, en signos de una narración o historia de mayor alcance. (10)

- Transformación de la percepción con la que

vemos el objeto cotidiano, al ser mostrado en un espacio artístico: cajas de comida, de medicinas, de limpieza y objetos personales esparcidos por el suelo, en *Apariencias*, *El amor...*, *La Caída*, *Envases*. (11)

Para EV, la fotografía también es una fuente de signos icónicos que se contraponen a la lógica de los objetos y puede ser sometida a distintas operaciones que podríamos englobar bajo dos grandes estrategias:

1-Estrategia experimental.

Se producen manipulaciones de la realidad (se fabrica un escenario) en las series *Quemaduras* y *Apariencias* mediante operaciones de complejidad creciente como:

- Sobreexposición de un fragmento del todo. Serie *Apariencias*, tríptico *El Sonni*, 1996. (12)

- Proyección de objetos sobre el cuerpo, *Jacent ombres plenes* (13) ventana sobre cuerpo fragmentado. *Habitacles nº 1*. (14)

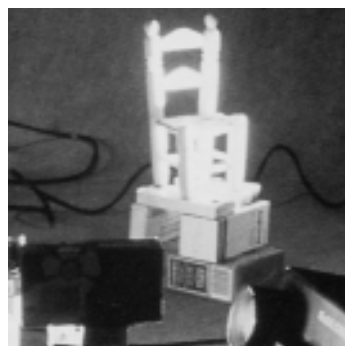
- Proyección de luz recortada encima del cuerpo con exposición múltiple. En la serie *Llits* "se utilizan proyecciones de luz que inciden parcialmente en el cuerpo y finalmente se ilumina la totalidad del espacio donde el cuerpo se ubicaba al posar. Cada exposición queda recogida sucesivamente en una misma foto..." (15) *Visualization of my Belly*, 95 (16)

- Montaje proyección con fuentes de luz múltiples que convergen. En *El comedor*: la figura de la madre, *Envases*. (17)

- Lo anterior más espejos y reflejos. Estante para un lavabo de Hospital. (18)

- Movimiento de los objetos con fuentes de luz fijas. Los tocadiscos que hacen girar los vasos en un baile sin fin en *El amor es más dulce que el vino*. (19)

- Movimiento de las fuentes de luz con objetos fijos o en movimiento. Performance *Vendajes*, en la que EV empuja una cama en la que hay un proyector emitiendo un film con imágenes de fragmentos de su cuerpo sobre un espejo reflejándo-



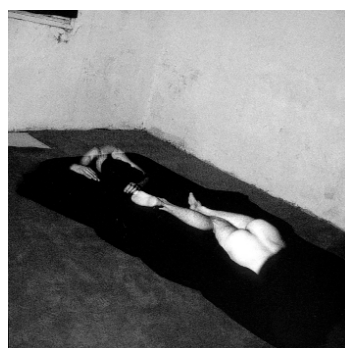
9



10



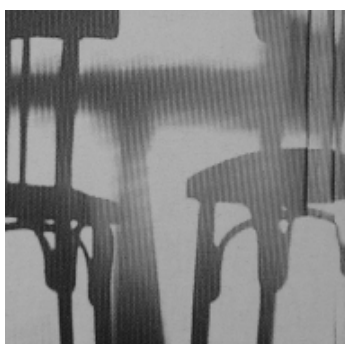
11



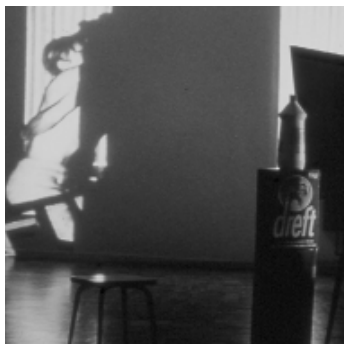
12



13



17



21



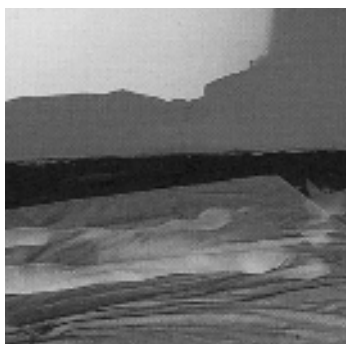
14



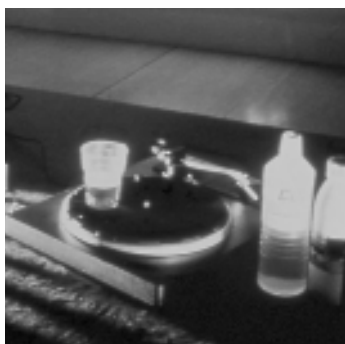
18



22



15



19



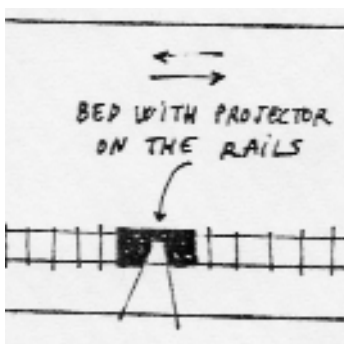
23



16



20



20



las en un muro.

( 20)

- Lo anterior con pseudo-narraciones filmadas.

"No hago narración, aunque utilice los recursos para crear una historia, no hay historia". La Caída.

(21)

2-Estrategia foto-documental.

La fotografía se emplea como foto-documentación de una acción, de una performance.

Autobservación del propio cuerpo. Dualismo presentación-representación. Habitacles, Cantonada

(22)

Se obtienen obras fotográficas autónomas que, paradójicamente, son producto de una "puesta en escena", en oposición a su uso como documento verosímil o prueba irrefutable de hechos.

Quemaduras, Apariencias. (23)

El tercer nivel se corresponde con las estrategias que trabajan con sistemas simbólicos [12]. Se observan dos movimientos reactivos en la forma de abordar los problemas. Por un lado, EV describe posiciones o puntos de vista propios que pueden constituirse en referencias universales. En Envases, las sombras antropomorfas son arquetipos universales obtenidos con referencias particulares de botellas de limpieza. Por otro, E.V. parte de problemas abstractos y generales para referirse en última instancia a ella misma. Los principios masculino/femenino en La Caída son universales, mientras que el encuentro fallido con el otro es una toma de posición particular.

Se realizan algunas operaciones de cambio de sentido:

- Sustitución de acciones humanas por los objetos utilizados en esa acción. Con esta estrategia, los objetos son convertidos en símbolos y transportados a situaciones metafóricas exclusivas de los territorios simbólicos humanos, de expresiones personales, de las emociones y sentimientos que estos llevan asociados. EV pone en práctica una suerte de animismo, al igual que Joseph Beuys



24



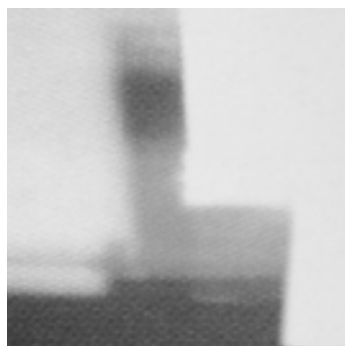
25



26



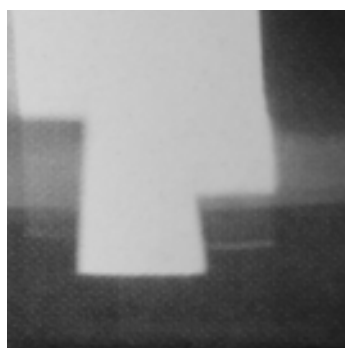
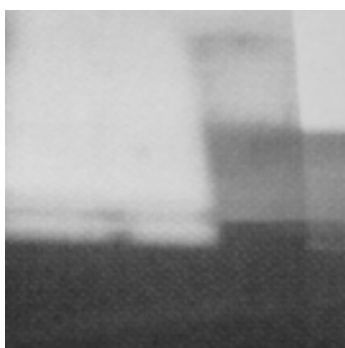
27



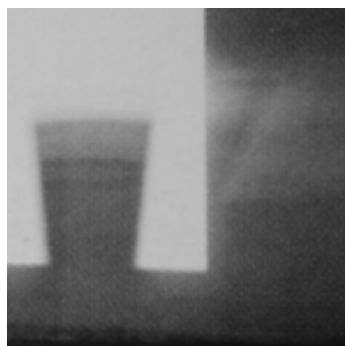
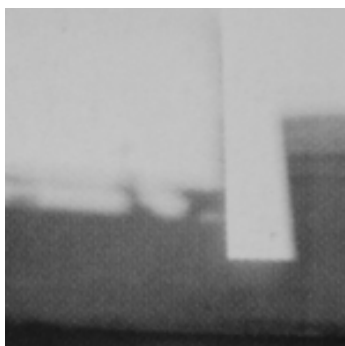
24



25



26



27



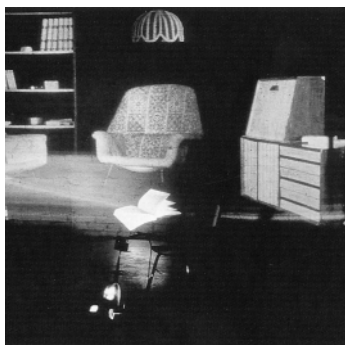
28



29



30



31

con su obra *Plight* donde un instrumento musical emisor de sonidos es encerrado en una habitación-mordaza de fieltro que le impide la más mínima expresión. En *El amor es más dulce que el vino*, EV utiliza los restos de una relación, vasos de vino medio llenos, botellas vacías, un tocadiscos que gira, el acercamiento y el alejamiento de la botella y el vaso, como metáforas del género masculino y femenino, en sustitución de los personajes ausentes de la habitación. La lectura subjetiva del objeto supone una implicación emocional. (24,25,26,27) En *Vendajes*, por el contrario, el film objetivaba el sujeto el yo; y en *La Caída*, se utiliza un mobiliario reducido como memoria redundante del original reflejado en el vídeo, etc. (28)

- Deconstrucción de las operaciones de formalización del cuerpo. En *Apariencias*, las fotografías del cuerpo proyectadas se diluyen y descorporeizan, se disuelven y fragmentan, como en *Mujer Botella* (29) Lo mismo sucede en *La Caída*, el montaje del vídeo fragmenta los cuerpos y los distancia hasta el punto de dificultar la lectura de la historia.(30)

En *Envases*, el cuerpo es sugerido por sombras antropomórficas adscritas a una lectura mítica y simbólica.

Se producen, asimismo, operaciones de engaño por medio de proyecciones y espejos.

Artificios que permiten situarse en un punto de vista que alude al propio punto de vista. La cámara fotográfica equivale al espejo que refleja a los otros. *Provisional Home*, 99 (31)

EV hace esta descripción en "On mirrors, control and trust. 4 prácticas delante del espejo" p. 35 El control y el azar

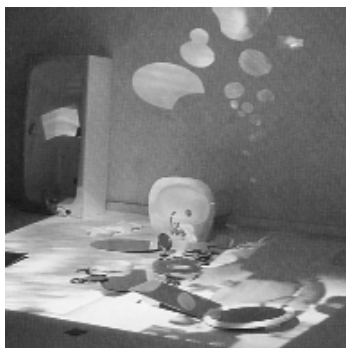
El efecto de los espejos presentes en muchas instalaciones lumínicas consiste en forzar la percepción de un cierto orden dentro de un conjunto de elementos en aparente desorden.

La organización de un grupo de objetos es distinta cuando se mira a través de un espejo.

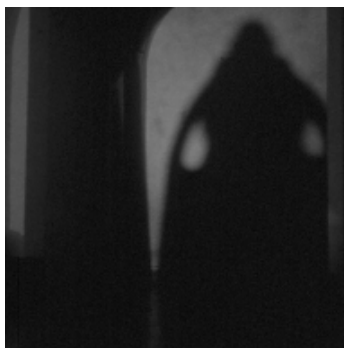
El espectador se ve inducido a comparar la realidad y su reflejo, y a deducir un cierto lenguaje: el espejo SOLAPA, DISLOCA, TRASLAPA. En las idas y venidas entre la contemplación de los objetos reales y su apariencia reflejada, el espectador va tejiendo una especie de red con la que sostendrá el significado, un discurso construido a partir del azar aparente en el que viven sumergidos los objetos, otorgando a cada cosa, a cada situación, un destino particular. On mirrors, control and trust. Les demoiselles de Valence, 99. (32)

Por último, habría que resaltar las operaciones de reducción cromática y perceptual.

Para trabajar con luz es necesario partir de la oscuridad. EV convierte las sombras en “antiobjetos” portadores de poderosas cargas simbólicas: inconsciente colectivo, teatro, mitos, etc. Para la artista, las sombras son un “espejo del pasado aún por iluminar”. Envases, Hada (33)



32



33

## Referencias

Si las citas y las referencias a la autoridad son piedras angulares en los discursos críticos, en el campo artístico lo son las propias obras, con independencia de su autor. Ningún trabajo artístico surge de la nada. Siendo necesarios, como decía Barthes, unos saberes a modo de léxico mínimo compartido por la misma comunidad. A continuación, señalo algunas obras de referencia necesarias para situar las estrategias operacionales de EV en el contexto del campo artístico. Es obvio que un estudio de mayor profundidad nos llevaría a la emergencia de bastantes más referencias. Pero esto nos alejaría inevitablemente del objetivo principal de estas breves líneas.

Intercambios.

Dennis Openheim, Material interchange, 1970.(R1)

Desplazamientos.

Robert Smithson, Slant Piece, 1969.( R2)

Espejos.

Louise Bourgeois, Cell (Hands and mirror) 1995. (R3)

Cell, (You Better Grow Up) 1993. (R4)

Jan Vercruysse, Mirror, 1984. (R5)

Gosbert Adler, The Cell, 199. (R6)

Sombras proyectadas, siluetas:

Christian Boltansky, Théâtre d'ombres, 1984. (R7)

Desvanecimiento de la imagen:

Fragilidad lírica sobre el amor,

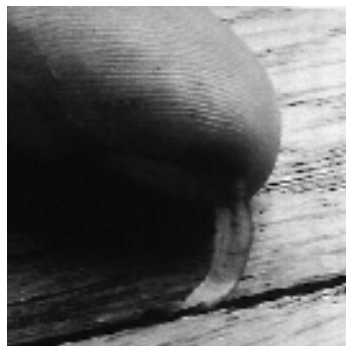
Teiji Furuhashi, "Lovers", 1994. (R8)

Mecanismos, máquinas que se mueven:

Marcel Duchamp con Man Ray, Optique de précision- Rotative plaques-verre, 1920. *No quería que la gente viera "nada que no sea óptica"*, (R9)

L. Moholy-Nagy, Licht-Raum Modulator, 1922-30 (R10)

El movimiento del Arte Cinético con Yves Klein,



R1



R2



R3

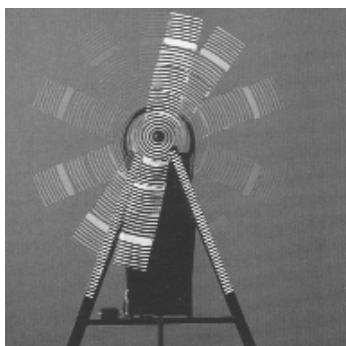


R4





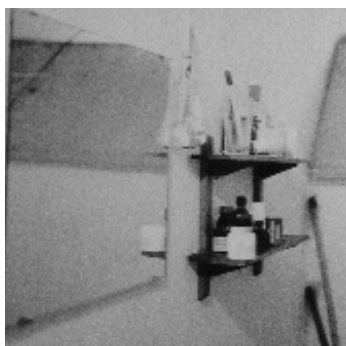
R5



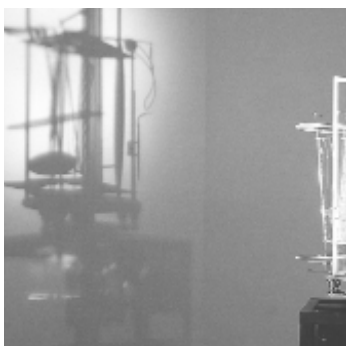
R9



R11



R6



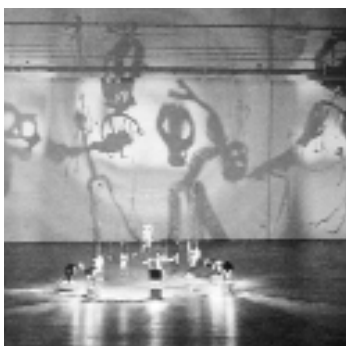
R10



R10



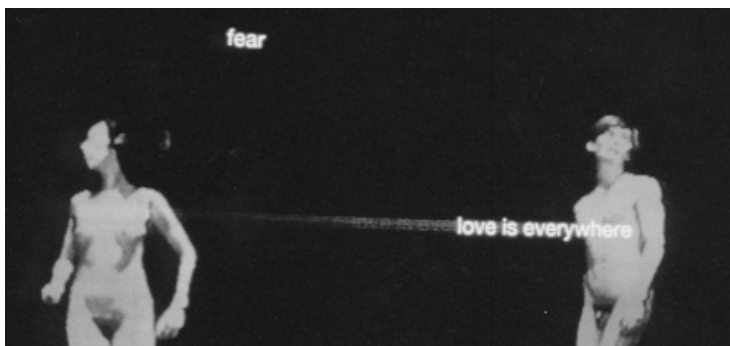
R7



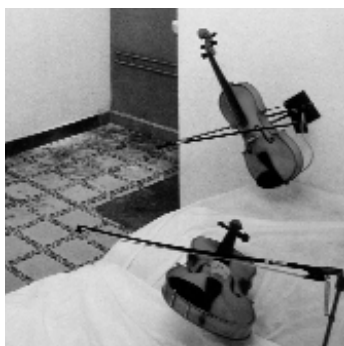
R7



R7



R8



R12

Jean Tinguely y Raimond Hains, etc. *“Los concretistas cinetistas identificaban los nuevos materiales tecnológicos con la nueva visión, y los experimentos con la luz y el movimiento reales formaban parte de ella”* J.Tinguely, *“Siempre tomaba el mismo motor (Lilliput) con reductor, que giraba siempre a la misma velocidad: creo que hacia las cien revoluciones; ...Y hacía pruebas, pulverizaba aquellos motores y unía a los materiales más divergentes. ¡Esos son los Balubas!”*. La colaboración de Tinguely y Klein, para las máquinas Excavatrice d'espace (disco monocromo que gira a diferente velocidad sobre una máquina), supuso la no ocultación de los motores y su exposición junto con toda la estructura de la máquina. Baluba(R11)

Rebecca Horn, El río de la luna: Habitación de los amantes, 1992.(R12)

Proyecciones:

de vídeo enfocadas a un objeto.

Tony Ousler, Private Fight, 1995. (R13)

de diapositivas enfocadas a un objeto.

Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Museum, Washington, D.C., 1988. (R14)

de luz que definen un espacio,

Gary Hill, And Sat Down Beside Her, 1990 (R15)

mixtas: narraciones, historias:

Bill Viola, Slowly Turning narrative, 1992. (R16)

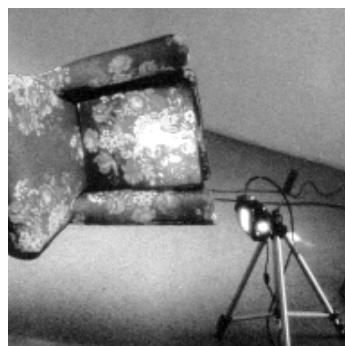
Gary Hill, He She, 1992 (R17) y Tall Ships, 1992 (R18)

Contenedores. Envases, traslaciones simbólicas cuerpo-mujer,

L. Bourgeois, Precious Liquid, 1991. Cell . (R19)

Utilización del propio cuerpo, y sus relaciones con el espacio, escenas performance:

María Abramovic y Ulay. Performance Relaciones con el espacio, 1976 (R20) y Liberar el Cuerpo, 1976.(R21)



R13



R14



R15



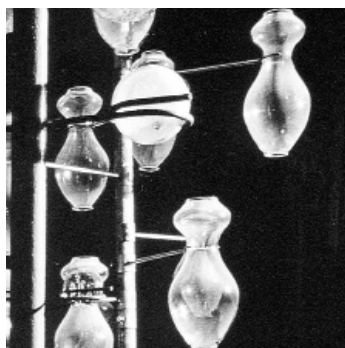
R16



R17



R18



R19



R20



R21

Simulación del espacio, teatro, escenografías,  
L. Bourgeois. Cell (Twelve oval mirrors) 1998.  
(R22)

Jeff Wall, Double self-Portrait, 1979. (R23)

Transformación de los objetos:

Escalamiento. L. Bourgeois, The Blind Leading  
the Blind, 1947-49. (R24)

Sensibilidad Proyectiva, exigencia de una identi-  
ficación inusual del individuo con objetos banales,  
domésticos o personales.

L. Bourgeois, Cell VII, 1998. (R25)

Giuseppe Penone, Piede, 1972. (R26)

Noción de Campo, el biólogo Rupert Sheldrake  
se refiere con el término "resonancia mórfica" a  
la influencia y sensibilidad compartida entre los  
miembros de un mismo grupo, cómo unas cosas  
afectan a otras aún cuando divergen en su lógica  
causa-efecto.

Referencia importante constituye la noción de  
antiforma de Robert Morris y las instalaciones  
del arte procesual de los sesenta y principios de  
los setenta americanas con Richard Serra, Barry  
Le Va, Joel Shapiro, Lynda Benglis, Richard  
Tuttle, Robert Smithson, Keith Sonnier, etc.

Barry Le Va, Dibujo para el proyecto Aluminium  
and Felt with Glass Throws, 1967. (R27)



R27

La operación de traslazo para contar historias  
organiza un espacio memoria extraño y sorpresi-  
vo, "la obra acabada es a menudo una extraña, y  
algunas veces está reñida con lo que el artista  
sentía o deseaba expresar cuando empezó..." L.  
Bourgeois,

Duane Michals, The spirit leaves the body. (R28)

Bruce Nauman, Failing to levitate in the studio,  
1966. (R29)



R28



R22



R23



R24



R25



R26



R29



## Epílogo

De la mano de EV, se ha intentado unir pensamiento a estrategias, imbricar la construcción de la forma con la negación de ésta, es decir, con lo informe, y organizar todo esto en torno a un proceso proyectivo, algo que sólo es un marco, un contexto, un campo con unas mínimas reglas de juego y que, sin embargo no puede ser descrito completamente sin la experiencia, la acción y el actuar. Soy consciente como artista de la incompletitud esencial de lo aquí expuesto y de que el acercamiento crítico a la maquinaria de EV deja fuera lo más importante de ella.

Al final, vuelve a reinar la sensación de desconcierto que tenía en el origen de este trabajo -cuando fui a Barcelona invitado por el Dr. Cabezas Gelabert, en busca de material para esta colaboración- sólo disminuida por su grandeza humana y la de los miembros del Departament de Dibuix de la Universitat de Barcelona.

¿Cómo y dónde recolectar datos? El estudio del trabajo del artista Marcel.li Antúnez, estaré en permanente deuda con él, me llevó a las infraestructuras de Eulalia, a la que agradezco sus facilidades para acceder a un material muy personal (sus cuadernos) y a la galería Helga de Alvear por proporcionarme algunas fuentes gráficas.

¿Qué fue primero? Trabajando en la biblioteca de la Sala Montcada, encontré los dibujos de la mirada vertical y el montaje de El amor... allí estaban analíticos, precisos, claros, donde nada falta y nada sobra, poderosos ejercicios de raciocinio visual. Había hallado por casualidad los códigos de información, encriptados en lenguajes diversos, que hacen funcionar las máquinas parlantes -las obras de EV-; la escritura cifrada que, a su vez, producirá nuevas generaciones de máquinas autómatas, que se alimentan por intercambio de estos códigos.

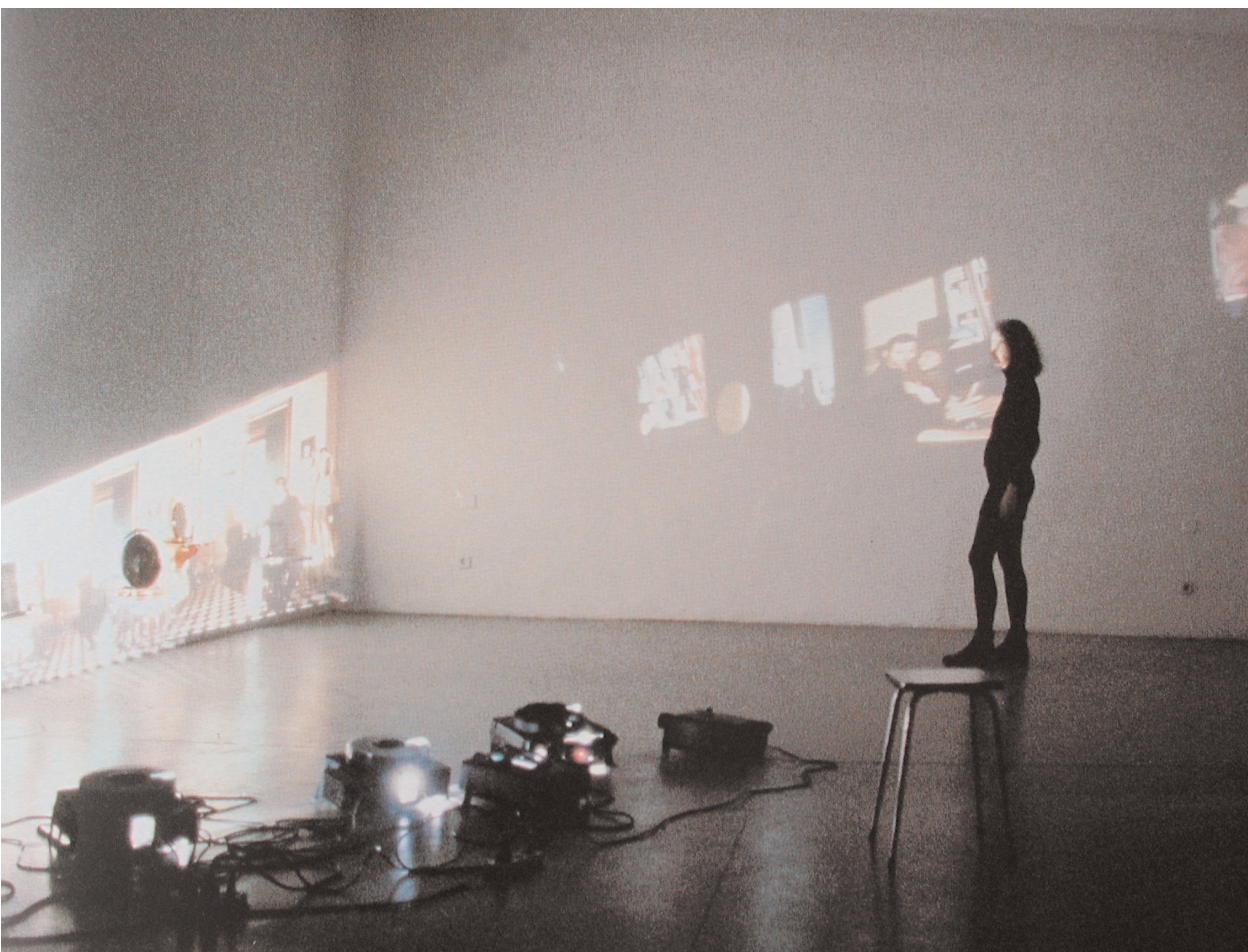
Ahora y sólo ahora, me doy cuenta que estas páginas son sólo un calco del mapa [21] de EV, una red de imágenes que connotan texto y unas palabras que traducen imágenes.

Son sólo comentarios marginales que hablan de poderosos códigos que producen máquinas. Informes internos. Escritura gris.

Son sólo eso.

Me queda el consuelo de que en generaciones futuras, afortunadamente, no se entenderán.

Justo cuando busco el final de esta disquisición para colocarlo, lógicamente, en el principio, llegó el momento en que todo se suspende: el error fatal de mi ordenador corta el sólo hilvanado tejido de datos, dibujos y palabras de Eulàlia Valldosera y de todos los que me han precedido...



## NOTAS

1. El punto de vista estructural hunde sus raíces en la semiótica, término empleado por Charles S. Peirce, con su significado actual. Estas teorías plantean estructuras abiertas de carácter heurístico y analítico realizadas desde un punto de vista de la lógica formal y de las matemáticas asociadas a las teorías de la información y la cibernética. Estos intentos formalizadores, se llevaron a cabo en las décadas de los 50 y 60 (Barthes, Skinner, Chomski, Eco), teniendo como reflejo la emergencia de posiciones artísticas como el arte conceptual, arte concreto, minimal, etc.

2. Nelson Goodman se refiere a la representación como una "cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia". N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976. p. 47.

3. Poincaré (1854-1912) con su estudio de problemas referidos a la estabilidad del sistema solar observa que la estabilidad es la propiedad cualitativa por excelencia, introduce métodos cualitativos para estudiarla y demuestra la inviabilidad de las soluciones analíticas para este problema. Abre camino, adoptando nuevos métodos geométricos y topológicos e inicia así la moderna teoría cualitativa de los sistemas dinámicos.

En el marco de esta teoría, "un sistema dinámico consta de dos partes: la noción de estado (información esencial sobre un sistema) y la parte dinámica (una regla que describe cómo varían los estados a lo largo del tiempo). La evolución puede representarse en un espacio de configuraciones, construcción abstracta cuyas coordenadas son los componentes del estado". Este espacio de configuraciones se constituye en una imagen, un diagrama que muestra el comportamiento de manera geométrica. Dicho diagrama representa las trayectorias del sistema estudiado y su gráfica va cambiando según la naturaleza del sistema. Se dispone así de una herramienta para diferenciar sistemas dinámicos. A las configuraciones de estas trayectorias se las denomina atractores y puede decirse que un atractor es a lo que tiende el comportamiento de un sistema. Los atractores poseen la propiedad de estabilidad ante las perturbaciones que, como estableciera Poincaré, es una propiedad de carácter cualitativo, que se refiere siempre al conjunto de las trayectorias, al "campo", y no a una trayectoria en particular.

4. Barthes define el léxico, como una porción del plano simbólico (del lenguaje) que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas. R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, ob. cit., p. 42. Hay una pluralidad de léxicos conformados por los distintos "saberes" que posea el individuo.

5. Beatriz Colomina, *La arquitectura del trauma*, en Louise Bourgeois, catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 36.

6. Ordenar es establecer una jerarquía bajo la aplicación de una regla. Si ordenamos una lista alfabéticamente, la regla es la aplicación del orden alfabético a la posición de los elementos de la lista.

Una clasificación, o relación de equivalencia, es la división que resulta de repartir los elementos de un conjunto en subconjuntos de acuerdo con su valor, propiedades o características. A estos subconjuntos se les denomina "clases" y los elementos de una clase se consideran "equivalentes".

7. Una forma fractal es aquella en la que un sistema formal mínimo (compuesto por el menor número posible de unidades simbólicas) se reproduce a cualquier otra escala por medio de ciertas reglas de transformación, que pueden dirigirse hacia arriba o hacia abajo en el espacio de representaciones. Una característica fundamental de una forma fractal es su invarianza de escala o simetría autosemejante, es decir, se encuentra el motivo en el interior de otro motivo, lo cual tiene mucho que ver con los procesos recursivos. Los procesos recursivos explican muchas estructuras naturales, forman parte de algunas funciones matemáticas, estructuras geométricas o teorías de la física y se contemplan en infinidad de procesos biológicos como la duplicación del ADN, algunas reacciones metabólicas, el desarrollo embrionario, etc. También aparecen en creaciones hechas por el hombre, formando parte de modelos artísticos. Así, por ejemplo, en la literatura se utilizan en relatos que contienen otros relatos como la Biblia, las Mil y Una Noches, el Decamerón, el Quijote o la obra de Borges.

8. Las declaraciones están tomadas de los propios cuadernos y de la conversación entre Eulàlia Valldosera, Bartomeu Marí y Nuria Enguita. Publicadas en el catálogo de la exposición de E.V. en la Fundación Tapies, 2001.

9. Algunas referencias básicas parten de las clasificaciones de signos de Peirce y su trasvase al campo estético por Ch.W. Morris que equipara el proceso artístico a un proceso de signos y lo dota de tres dimensiones: la sintáctica, la semántica y la pragmática. La base morrisiana más las ideas del mundo como pro-

ceso, planteadas por A.N. Whitehead son los puntos de partida de los trabajos de M. Bense en Alemania. Bense introduce el concepto de gradación y degradación del signo, planteando un método formalizador deudor del álgebra de conjuntos. Aplica también conceptos de la física como termodinámica, orden, complejidad y entropía. Su concepto fundamental, la información estética, no tiene que ver con el significado, sino con la originalidad y su contenido innovador.

Otros trabajos de referencia provienen, en el ámbito francés, de la obra filosófica de E. Cassirer, que plantea la necesidad de estudiar los procesos de signos de nivel superior (los símbolos) para comprender las obras humanas. Interesan la epistemología genética de J. Piaget, la teoría de la información desarrollada por A. Moles, los ensayos críticos y los elementos de semiología de R. Barthes, así como, la noción de diagrama de M. Foucault y G. Deleuze. En el contexto italiano, algunas referencias son los trabajos de Croce, B., Pareyson, L., el concepto de "obra abierta" de U. Eco y la teoría del campo de A. Marcolli. Así mismo, son interesantes las aportaciones americanas de C. Alexander, con su concepto de forma como calce o encaje en un contexto, las teorías de los lenguajes de N. Chomsky y las aportaciones lógicas de N. Goodman y sus análisis de las "estructuras de la apariencia".

10. "Al hablar del índice me refiero a ese tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, ejemplo de lo cual son las huellas, las improntas y los indicios." R. Barthes, *Retórica de la imagen*, en *Lo obvio y lo obtuso*, Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Paidós, 1992, pp 29-47.

11. Barthes plantea la naturaleza paradójica de la fotografía en la coexistencia de dos mensajes. Por un lado, constituye una perfecta y objetiva analogía de la realidad; donde no es necesario reducir el sistema de signos a un código, la realidad se muestra como tal, se produce un mensaje sin código. Por otra parte, su lectura, no sólo se percibe, sino que también se lee, su retórica, su estilo, su connotación se funden con el primero. El reflejo en un espejo es también un mensaje sin código. R. Barthes, *El mensaje fotográfico*, en *Lo obvio y lo obtuso*, ob. cit., pp.11-27.

12. Símbolo proviene de dos palabras griegas "syn", que significa a la vez, y "ballo", arrojar. Los símbolos tienden un puente entre patrones tangibles, naturales o artificiales, e intangibles, patrones cognitivos, perceptivos o emocionales. El significado se produce a través de una relación abstracta entre representaciones simbólicas. Los símbolos adquieren significado por su capacidad de correspondencia con los objetos, propiedades y relaciones de la realidad.

Ernst Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas*, define al hombre como "animal simbólico" frente a la posición cartesiana del hombre como "animal racional".

13. Precisión del concepto de modelo.

- Según Aracil, un modelo es una representación abstracta de cierto aspecto de la realidad, que tiene una estructura formada por los elementos que la caracterizan y las relaciones entre ellos. La representación de un modelo constituye un sistema, es decir, un conjunto de partes que interaccionan con algún objetivo. Aracil, J., *Introducción a la dinámica de sistemas*, Madrid, Alianza, 1978.

- "El término modelo entendido más técnicamente no puede ser un ejemplo de algo, ni una descripción, ni una formalización matemática, pues éstos poseen campos de simbolización específicos. Hay, sin embargo, un tipo de representaciones que según la teoría de sistemas se pueden considerar modelos."

"Con modelo nos referiremos entonces a objetos tales como maquetas, planos, prototipos, diagramas, gráficos, dibujos, imágenes, iconos, etc. Las teorías son entidades abstractas mientras que los modelos son objetos concretos." Liz, M. *Conocer y actuar a través de la tecnología*, Revista de arquitectura BAU, Madrid, Nº 15, primer semestre 1997. III época, p. 15.

- La relación de modelado se produce en todo trabajo teórico que exprese los significados en forma de lenguaje simbólico, dándose una codificación entre el referente y el lenguaje del modelo.

Un modelo, digamos A, pretende obtener una representación de determinados aspectos de un sistema concreto B. De esta forma, el modelo se constituye a su vez en un sistema abstracto formado por un conjunto de variables que miden las propiedades y relaciones que se consideran importantes del sistema B. Entre el sistema A y el sistema B se establece entonces una relación de representación o modelado.

Bunge, M., *Treatise on Basic Philosophy*, Vol. III. *Ontology, I: The Furniture of the World*, Dordrecht, Reidel, 1977.

14. La noción de diagrama como máquina operativa y abstracta, la acuña M. Foucault y la recoge G. Deleuze, en su libro *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.

15. En el marco de la teoría cualitativa de los sistemas dinámicos, "un sistema dinámico consta de dos partes: la noción de estado (información esencial sobre un sistema) y la parte dinámica (una regla que describe cómo varían los estados a lo largo del tiempo). La evolución puede representarse en un espacio de configuraciones, construcción abstracta cuyas coordenadas son los componentes del estado.". Este

espacio de configuraciones se constituye en una imagen, un diagrama que muestra el comportamiento de manera geométrica. Dicho diagrama representa las trayectorias del sistema estudiado y su gráfica va cambiando según la naturaleza del sistema. Se dispone así de una herramienta para diferenciar sistemas dinámicos. A las configuraciones de estas trayectorias se las denomina atractores y puede decirse que un atractor es a lo que tiende el comportamiento de un sistema. Un retrato de estado de un sistema "no lineal" que muestre los distintos atractores conlleva que el espacio de configuraciones del sistema adopte una estructura de cuencas de atracción separadas por unas "zonas de nadie" no acotadas. Por ejemplo, los relojes de péndulo tienen dos cuencas. Si el péndulo se mueve con un impulso muy pequeño, acaba volviendo al reposo y el sistema presenta un atractor puntual. Aparece otra cuando el impulso es suficientemente grande, entonces el sistema se instala en un atractor del tipo ciclo límite. El diagrama del conjunto atractivo es una curva cerrada. Su gráfica es una onda.

16. Definición de sistema:

1. Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados.

2. Conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí constituyen un determinado objeto.

Entender la forma como sistema conlleva aprender técnicas de modelización e interpretación de la misma que expliquen su comportamiento dentro de un contexto.

El origen de la Teoría de Sistemas se produce en la fecunda interacción entre tecnología y matemática aplicada que se produjo en torno a la década de los 40 en EEUU e Inglaterra. La construcción de máquinas electrónicas de calcular posibilitó el desarrollo de una nueva disciplina, la informática. Algunos nombres relevantes de esa época fueron Turing, Von Neuman, Wiener, Shannon, Forrester, etc. La necesidad de simplificar y dar forma y estructura a problemas mal definidos de la industria para poderlos tratar con técnicas informáticas, condujo al desarrollo de la Teoría de sistemas y a la precisión del concepto de sistema y modelo.

Aracil, J., Máquinas, sistemas y modelos. Un ensayo sobre sistemática, Madrid, Tecnos, 1986.

17. "Los mapas, las cartas de navegación, los anuncios, los libros de arte, los libros de ciencia, el dinero, los planos de arquitectura, los libros de matemáticas, los gráficos, los diagramas, los periódicos, los comics, los folletos y los panfletos de las compañías industriales reciben todos el mismo tratamiento. Judd tiene una colección laberíntica de "material impreso", parte del cual "mira" en lugar de leerlo.

Por este medio puede tomar una ecuación matemática y con la vista, traducirla a una progresión metálica de intervalos estructurados.[...] Tiene una colección excelente de mapas geológicos que escudriña de vez en cuando, no por su contenido pretendido, sino por su exquisita precisión estructural."

Robert Smithson. El paisaje entrópico. La entropía y los nuevos monumentos. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1993, p. 68.

18. Los atractores poseen la propiedad de estabilidad ante las perturbaciones que, como estableciera Poincaré, es una propiedad de carácter cualitativo, que se refiere siempre al conjunto de las trayectorias, al "campo", y no a una trayectoria en particular.

19. La geografía se expresa mediante el mapa, en un lenguaje privilegiado, un instrumento de análisis y un marco que permite la representación localizada y esquemática de los resultados. En la cartografía se produce una convergencia de historia y geografía, de tiempo y espacio. La cartografía no sólo proporciona materiales para la elaboración de obras de arte (signos lingüísticos), proporciona temas y, lo que es más importante, marcos de tiempo y espacio abstractos susceptibles de ser imaginados y por tanto representados. Un ejemplo de estos lo constituye el concepto de no-lugar frente a una cultura tradicionalmente localizada en el tiempo y en el espacio, ver M. Augé, Los no lugares. Espacios del anonimato, Barcelona, Gedisa, 1993.

20. A. C. Danto, La transfiguración del lugar común, Barcelona, Paidós, 2002; pág. 245.

21. Deleuze, G., y Guattari, F., en su texto Rizoma, Valencia, Pretextos, 1977, examinan las operaciones conceptuales que se producen entre las construcciones de mapas y el calco de estos, que presentamos aquí resumidas. Sus reflexiones nos remiten en última instancia a los problemas del original y la copia. "El dibujo de mapas".

1. Hacer el mapa y no el calco.

2. El mapa contribuye a la conexión de campos.

3. El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible.

4. Puede modificarse, romperse, adaptarse.

5. Lo puede realizar un individuo, grupo o colectividad.

6. Se puede dibujar sobre un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación.



7. Un mapa es cuestión de ejecución, mientras que el calco es presunta competencia.
8. No es exacto que un calco reproduzca un mapa.
9. Es más bien como una foto que aísla lo que quiere reproducir por medios artificiales.
10. El calco ha traducido ya el mapa en una imagen del mapa.
11. El calco ha introducido ejes de significado que son sus propios ejes y nunca los del mapa.
12. El calco ya sólo se reproduce a sí mismo cuando cree reproducir otra cosa.
13. El calco crea confusión, inyecta redundancias y las propaga."

**Ref. Bibliográfica:**

RABAZAS, A.(2002) "El dibujo y el diagrama. Infraestructura proyectual de Eulalia Valldosera", en Gómez Molina J.J. (Coord.) Máquinas y herramientas de Dibujo, Madrid, Cátedra. pp. 435-524